Münster 1937 No 3 Phil Diss

Musikwissenschaft

Johann Gottfried Walther

(1684—1748)

Leben und Werk

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen
Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Otto Brodde

aus Gilgenburg (Ostpr.)

1937

Druck: Heinrich Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Tag der mündlichen Prüfung: 17. April 1935.

Dekan: Herr Professor Dr. Trier.
Referent: Herr Professor Dr. Korte.
Korreferent: Herr Professor Dr. G. Müller.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Erster Abschnitt: Walther's Leben 1

Zweiter Abschnitt: Walther's Werk: 20

Die Choralvorspiele 22

Die Orgelchoräle 26

Die Choralpartiten 48

Die freien Orgelwerke 51

Die Vokalwerke 55

Die theoretischen Schriften 56

Das Musiklexikon 57

Dritter Abschnitt: Zusammenfassung und Versuch einer geschichtlichen Einordnung 59

Vierter Abschnitt: Literatur und Quellen 65

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547223_0159

Erster Abschnitt:

Walther's Leben.

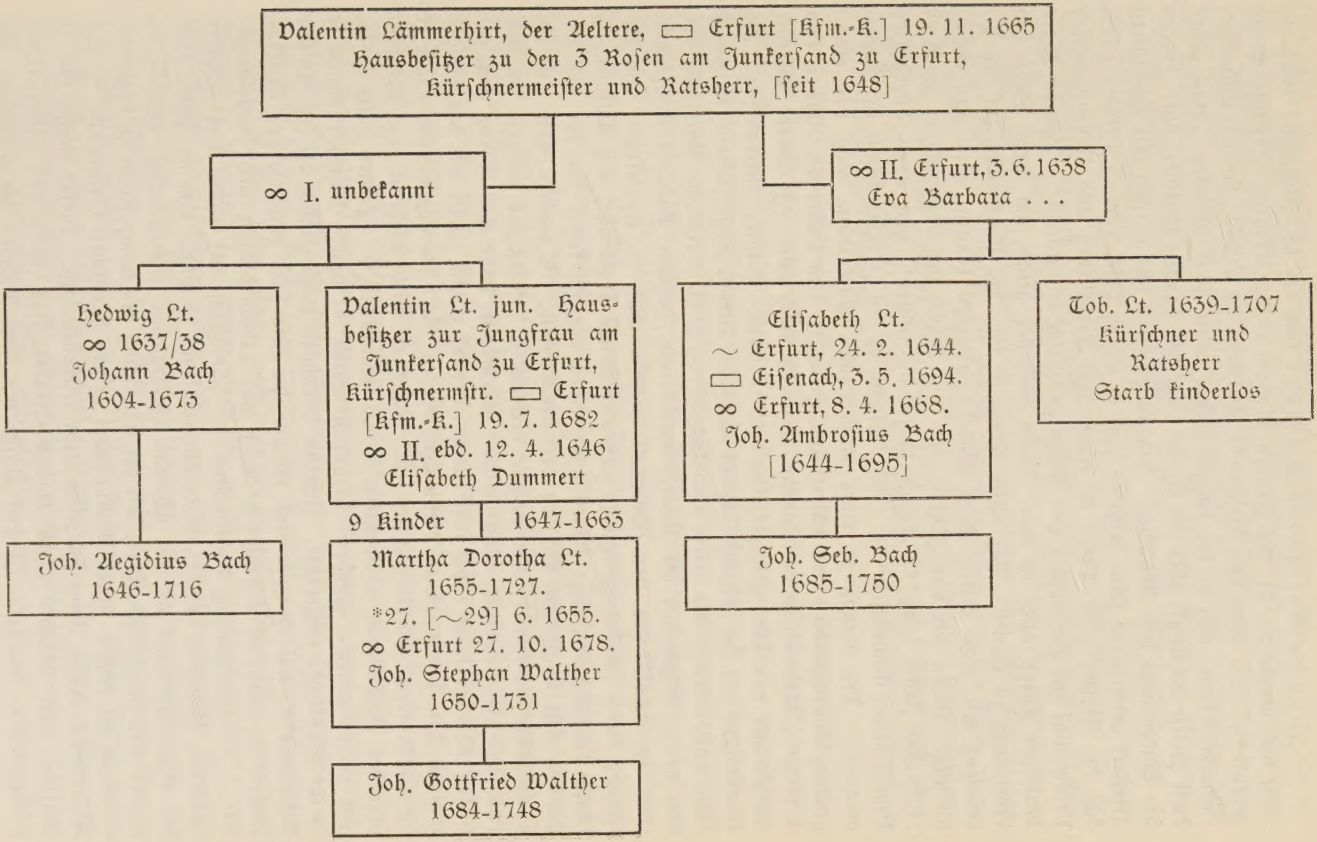
„Wann beginnt eines Menschen Geschichte? Das Schicksal kommt einen weiten Weg gegangen, und die Geschichte jedes Mannes fängt bei seinem Volke an". (Hans Grimm in „Volk ohne Raum".)

Die Familie Walther scheint aus einem alten, thüringischen Geschlecht zu stammen. Aus den unten angeführten Urkunden darf man den Schluß ziehen, daß die Walther von alters her in jenem Landstrich im Herzen Deutschlands gewohnt haben, der die Heimat so manchen deutschen Musikers gewesen ist. Im Thüringerland sollen in den ersten vier Jahrhunderten nach Christi Geburt die Sweben seßhaft gewesen sein. Im sechsten Jahrhundert wurden diese von den Franken überwältigt. Diese bildeten dann eine Oberschicht, die sich allmählich mit der Urbevölkerung vermischt hat. Durch diese Rassemischung ist jener merkwürdige Menschenschlag entstanden, dessen ursprünglichstes Wesensmerkmal Gemüt und Gefühlsamkeit neben einer stark empfänglich-hinnehmenden, rezeptiv-passiven Haltung ist. Es ist das Land, das wohl Dichter und vor allem Musiker hervorgebracht hat, aber kaum Feldherrn und Staatsmänner [1])!

Die Geschichte der Familie Walther beginnt rein urkundlich im Anfang des 16. Jahrhunderts [2]). In den Jahren 1523 und 1531 wird ein Claus Walther, Lohgerber von Beruf, unter den sogenannten Erfurter „Vierherrn" aufgeführt. Etwa ein Jahrhundert später, 1650 taucht der Name Balthasar Walther als Zeuge in einem Erfurter Gerichtsverfahren auf.

Johann Gottfrieds Vater, Johann Stephan Walther, wurde am 18. Dezember 1650 in Erfurt geboren. Wie Johann Gottfried in seiner eigenen Lebensbeschreibung in Johann Mattheſons „Grundlagen einer Ehrenpforte" [3]) sagt, war sein Vater „Bürger, Zeug- und Raschmacher", das heißt soviel wie Raschweber. Bekanntlich war Johann Sebastian Bachs Mutter eine geborene Lämmerhirt, so daß Bach und Walther durch ihre Mütter miteinander verſippt sind. Diese Verwandtschaft ist folgender Art: Valentin Lämmerhirt, der Ältere, war zweimal verheiratet. Aus der ersten Ehe stammen Hedwig Lämmerhirt, die später den Stammvater der Erfurter Bache Johann Bach (1604—1673) heiratete, und Valentin Lämmerhirt, der Jüngere. Der zweiten Ehe entsprossen Elisabeth Lämmerhirt, die später als Gattin Johann Ambrosius

Bachs (1645—1695) die Mutter Johann Sebastians wurde, und Tobias Lämmerhirt. Der Stiefbruder von Johann Sebastians Mutter, Valentin Lämmerhirt, der Jüngere, ehelichte Elisabeth Dummert. Diese schenkte ihm neun Kinder, unter denen sich auch Martha Dorothea Lämmerhirt, die nachmalige Mutter Johann Gottfried Walthers, befand [4]). Martha Dorothea heiratete am 27. Oktober 1678 Johann Stephan Walther und gebar ihm 1684 den Sohn Johann Gottfried. Bachs Mutter Elisabeth Lämmerhirt und Martha Dorotheas Vater Valentin Lämmerhirt sind Stiefgeschwister; Johann Sebastian Bach und Martha Dorothea Lämmerhirt sind Stiefgeschwisterkinder. Für die Bestimmung des Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Johann Sebastian Bach und Johann Gottfried Walther reichen die üblichen Bezeichnungen nicht aus. Die Darstellung mag durch folgende Stammtafel verdeutlicht werden:


Valentin Lämmerhirt, der Aeltere, ▭ Erfurt [Kfm.-K.] 19. 11. 1665
Hausbesitzer zu den 3 Rosen am Junkersand zu Erfurt,
Kürschnermeister und Ratsherr, [seit 1648]
∞ I. unbekannt
∞ II. Erfurt, 3. 6. 1638
Eva Barbara . . .
Hedwig Lt.
∞ 1637/38
Johann Bach
1604-1673
Valentin Lt. jun. Hausbesitzer zur Jungfrau am Junkersand zu Erfurt, Kürschnermstr. ▭ Erfurt [Kfm.-K.] 19. 7. 1682
∞ II. ebd. 12. 4. 1646
Elisabeth Dummert
9 Kinder 1647-1663
Elisabeth Lt.
~ Erfurt, 24. 2. 1644.
▭ Eisenach, 3. 5. 1694.
∞ Erfurt, 8. 4. 1668.
Joh. Ambrosius Bach
[1644-1695]
Tob. Lt. 1639-1707
Kürschner und
Ratsherr
Starb kinderlos
Joh. Aegidius Bach
1646-1716
Martha Dorotha Lt.
1655-1727.
*27. [~29] 6. 1655.
∞ Erfurt 27. 10. 1678.
Joh. Stephan Walther
1650-1731
Joh. Seb. Bach
1685-1750
Joh. Gottfried Walther
1684-1748

Johann Gottfried Walther kam am 18. September 1684 zur Welt und wurde am 21. des gleichen Monats in der Erfurter Barfüßer-Kirche getauft[5]). Wie man aus Briefen[6]) Walthers an seinen Freund Bokemeyer entnehmen kann, war er der einzige Junge neben zwei Mädchen. Auch geben diese Briefe Auskunft über die soziale Lage der Familie Walther, über Fragen des Einkommens und Ähnliches. Johann Stephan scheint nicht mit Geldgütern gesegnet gewesen zu sein; heißt es doch in einem Brief vom 3. Oktober 1729, daß die Mutter „den Vater in seiner sehr verfallenen und Nahrungs-losen Profession mit Putzmachen und Nehen getreulich secundiret". Dennoch haben Walthers Eltern alles in ihrer Macht Stehende getan, um ihrem Sohn den Lebensweg zu ebenen. Vor allem gaben sie ihm das Wertvollste auf den Lebensweg mit, was Eltern ihren Kindern mitgeben können: eine gute Schulbildung. Schon mit vier Jahren, vor dem Besuch der Lateinschule, genoß er „fast drei Jahre lang"[7]) „einige privat-information von eines Apotheckers Praeceptore domestico"[8]). 1691 besuchte er die „trivial-Schule der Kauffmänner". Der Anstoß zu einer musikalischen Ausbildung ging von einem „nahen Anverwandten von mütterlicher Seite"[8]), dem Vetter der Mutter, dem Erfurter „Raths-Musicus" Johann Aegidius Bach aus. So wurde Walther im Singen von dem „dasigen Cantor"[8]) David Adlung unterwiesen. Im Klavierspiel hat ihn zunächst Johann Aegidius' ältester Sohn Johann Bernhard Bach unterrichtet. Als dieser nach Magdeburg ging, wurde der Unterricht von dem neuen Organisten der Kauffmanns-Kirche, Johann Andreas Kretschmar, „der ein Scholar des Hrn. Buttstedt gewesen war"[8]), fortgesetzt. Die Belehrung durch Adlung zeitigte so außerordentliche Ergebnisse, daß Walther als knapp achtjähriger Junge „einen Concertisten abgeben kunte, den der seel. Hr. Cantor nicht allein für sich bey der Kirchenmusic"[8]), sondern auch „in den Catholischen Kirchen"[8]) als Sänger verwandte. Selbst als Walther im Mai 1697 ins „Gymnasium Senatorium" übersiedelte, holte ihn Adlung noch zur Hilfe. Walther selbst führt sein Können darauf zurück, „weil mit dem Singen zugleich das Clavierspielen verbunden worden"[7]). Im Gymnasium nahm er die Stelle eines Schulorganisten ein, „denn es wird wöchentl. ein darinnen stehendes Positiv von 3 Registern 1 mal gebraucht"[8]). Ferner hatte er die „im Choro musico geführte Adjunctur-Stelle"[8]) inne. Daneben wurde er in die Musiklehre eingeführt. Johann Bernhard Bach „nahm die Italiänische Tabulatur"[8]) mit ihm vor und brachte ihn „bis zum Anfange des General-Basses"[8]), während Kretschmar diesen auf „Pachelbelische und Buttstettische Art . . . drey-stimmig continuiret"[8]). „Lediglich auf eines noch lebenden Cantoris, Nahmens Leich[9]), Recommendation"[8]) wurde ihm im Jahre 1702 der Organistendienst an St. Thomae übertragen. Merkwürdige Gründe bewegten ihn, im gleichen Jahre mit der Erlernung der Komposition zu beginnen: er bekam an seinem neuen Wirkungsort „einen hämischen Cantorem"[8]) zum Mitarbeiter, dessen Name sich nicht mehr feststellen läßt. Dieser machte viel zu schaffen, weil Walther „kein Bacchus-Bruder seyn wolte"![8]) Von seinen Kompositionen machte er so viel Aufhebens, daß Walther sich entschloß, „um

ihm nicht alles blindlings zu glauben, und mich sonsten nicht von ihm hänseln zu lassen, auch zu erfahren, was es mit seiner und anderer Leute Composition für Beschaffenheit habe, selbige zu erlernen“ [8]). Darum ging er am 11. September zu dem „eintzigen damahligen Componisten in Erffurt“ [8]) Johann Heinrich Buttstedt, ein Schritt, den er später oft bereut hat. Im Besitz der damals üblichen, humanistischen Latein-Bildung verließ er das Gymnasium, um an der Erfurter Hochschule „Collegia in philosophicis . . . ingleichen die Institutiones juris . . . und die Pandecten“ [7]) zu hören. Die Gebühren für den Hochschulbesuch erwarb er sich durch Musikunterricht; besonders von Klavierstunden ist die Rede. Aber die Arbeit an der Hochschule, der Unterricht bei Buttstedt und seine eigene Tätigkeit als Lehrer wuchsen ihm schließlich so über den Kopf, daß er „resolvirte, die Studia fahren zu lassen, und der Music eintzig und allein obzuliegen“ [8]). Bezeichnend für Walthers lautere Wesenshaltung, für seinen ehrlichen, geraden Charakter ist der Zusatz: „Es deuchte mich dieses auch um so viel nöthiger zu seyn, damit nicht ein ex omnibus aliquid, et in toto nihil herauskommen mögte“ [8]).

Der Unterricht bei Buttstedt gehört zu den unerquicklichsten Angelegenheiten in Walthers Leben. Man weiß nicht recht, ob es pädagogische Ungeschicklichkeit oder menschliche Unbeholfenheit — gelinde ausgedrückt! — war: Buttstedt hinderte seinen Schüler mehr am Fortkommen, als daß er ihn förderte. Walther schreibt, daß er gegenüber ihm „sehr heimlich . . . war, so daß fast alle Worte demselben aufs neue mit andern Gefälligkeiten im Schreiben, usw. abkaufen mußte“ [8]). Die Unterrichtsmethode „bestunde . . . auf seiten des Lehrers in weiter nichts, als daß er mir anfänglich einige teutsche Regeln, von eintzeln Blättern, die, wie nachhero inne worden bin, aus des verkappten Volupii Decori, oder des Jesuiten Schonslederi also genannter Architectonice Musices universalis, . . ., genommen gewesen, abschreiben ließ, hernach einen bezieferten Baß gab, worüber ich die Ober-Stimme zu Hause bauen mußte, welche er nachgehends in ¼ Stunde ohngefahr mehrenteils zur Abend-Zeit, wenn er aus dem S. Peter-Closter, und zwar nicht so, wie es hätte seyn sollen, nach Hause kam, corrigirte, und mich wiederum mit einem neuen Exempel nach Hause schickete, wenn vorher manchmal lange genug auf ihn gewartet hatte“ [8]). Diese mangelhafte Unterweisung zwang den Wißbegierigen dazu, sich auf dem Wege des Selbstunterrichts alles das anzueignen, was ihm als notwendig erschien. Er schreibt: „Meinerseits kunnte, bey so gestalten und für mich schlimm lauffenden Sachen, nicht umhin, mich auch mit stummen Lehrmeistern aufs beste bekannt zu machen“ [8]). Darum beschaffte er sich „mit großen Kosten“ [8]) die maßgebenden Lehrschriften seiner Zeit: „. . . des seel. Werckmeisters sämtliche Schrifften, auch des Roberti Flud Historiam utriusque Cosmi, und des Kicheri Musurgie . . .“ [8]). Aber da er nicht alles verstand, war ihm so nur teilweise geholfen. „. . . zum öfftern“ [8]) mußte er seinen Lehrer „nach dem Modo ein und andern Choral-Lieds“ [8]) befragen. Der aber, „nachdem Er den quaestionierten Choral in Gedanken durchgehimmert“ [8]) hatte, gab ihm eine „speciale (Antwort) ohne raison“ [8]). „Als auch in nurgedachten

Schrifften der doppelten Contrapuncte gedacht wurde“ [8]), und der Schüler nicht „wußte, was es für Ungeheuer“ [8]) wären, mußte er „abermahl 12 Thaler versprechen, und alsobald 6 Thaler auszahlen, worüber (gleich dem vorigen) kein schriftlicher Contract aufgerichtet wurde“ [8]). Auch jetzt blieb die Arbeitsweise die gleiche! Um aber diesem unwürdigen Zustand ein Ende zu machen, brachte er Buttstedts Sohn „durch Geschenk eines ¾ Stücks“ [8]) dahin, daß dieser ihm heimlich das ganze Lehrbuch — es war Theiles — besorgte. Walther schrieb es in einer Nacht ab und „hiermit des ohnedem undeterminirten Lernens ein Ende gemacht wurde“ [8]). Wohl mit Recht nennt Walther diesen Unterricht eine ihm „sehr schwer gemachte Information“ [8]). Der Ertrag aller Opfer an Zeit, Geld und Arbeitskraft war letztlich der: „Kurtz: die gantze Anführung bestund in Anweisung eines reinen Quatuor, dabey mir aber nicht gezeiget wurde, wie selbst zu einer guten Harmonie gelangen könne, wenn es einen Baß beziefern, oder auch in Gedanken die progressus formiren solte und wolte“ [8]). — Auch beim Gedenken dieses mindestens doch unbefriedigenden Unterrichts zeigt sich die lautere Geradheit von Walthers Wesen. Es wäre rein menschlich verständlich gewesen, wenn er seinem Lehrer wegen der Unterweisung gegrollt hätte; statt dessen schreibt er: „Dieses alles aber will, weil das de mortuis (et etiam de vivis) nil nisi bene mir vor Augen schwebet, im geringsten nicht zur Beschimpffung dieses in seiner Kunst u. für sich sonst braven Mannes, sondern nur deswegen historice angeführt haben, um daraus zu ersehen: wie mirs ergangen, und wie weit man es wol, bey solchen Umständen bringen können!“ [8])

Mit berechtigtem, verständlichem Stolz kann er dann von sich sagen: „Ich muß demnach aufrichtig bekennen, daß mein weniges Können, es sey nun beschaffen wie es wolle, anfänglich mehr dem seel. Werckmeister . . . und nachgehends guter Componisten Arbeit in Partitura, nechst Gott zu dancken habe“ [8]). Mit andern Worten: sein ganzes Können verdankt er seinem Selbstunterricht!

Der Mann, dem zur „bravade . . . die Composition“ [8]) er angefangen hatte, wurde noch im Jahre 1702 „wegen liederlicher Aufführung und Versäumnis seines Amtes“ [8]) enthoben. Sein Nachfolger war nach Walthers Zeugnis ein „sehr comportabler Cantor“ [8]), (dessen Name leider nicht mehr festzustellen war, da die Akten verloren gegangen sind). Wie damals üblich machte Walther eine Reihe von Reisen zur Vervollkommnung seiner Ausbildung. 1703 besuchte er die „Herbst-Messe zu Franckfurth am Mayn, und die landgräfliche Residentz Darmstadt“ [7]). „An. 1704 gegen Michaelis“ [7]) wanderte er nach Halberstadt, „um den berühmten Musicum, Herrn Werckmeister kennen zu lernen“ [7]). Er mag dort das Wohlwollen des 40 Jahre älteren besonders genossen haben, denn er spricht davon, daß jener ihn „mit des Baryphoni Plejadibus musicis“ [7]) beschenkt habe. Später hat er auch „in einem vergnügten Brief-Wechsel“ [7]) mit ihm gestanden, wodurch er „manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit bekommen“ [7]) hat. Dann zog er nach Magdeburg, um den „schon vorhin bekannten Organisten, Hrn. Johann Grafen, noch einmahl zu hören“ [8]). Graff, Pachelbel-

schüler, war Walther sicher noch von seiner Erfurter Organistentätigkeit her bekannt. Er hatte inzwischen bei Böhm weiter gearbeitet und es läßt sich denken, daß er dem jungen Walther so manche Anregung mitgegeben haben mag. Zwei Jahre später besuchte er seinen „Landsmann, gewesenen Nachbarn und Spielgesellen in der zarten Jugend, Herrn Wilhelm Hieronymum Pachelbel, in Nürnberg, um auch von diesem und von andern Musicis daselbst, zu profitieren"! [7] Auch aus Nürnberg wird er manch Neues an Anregungen und Werkschätzen mit nach Erfurt genommen haben.

Als er zurückgekommen war, ermutigten ihn sein neuer Amtsgenosse und „andere Liebhaber in der geringen Gemeinde" [8] zum Schaffen. Seine Arbeiten fielen so erfreulich aus, daß er 1707 auf Grund „zweier dorthin gesendten Kirchen-Stücke" [7] und „auf Veranlassung des mülhausischen Orgelmachers, Herrn Wenders" [7] an Johann Georg Ahles Stelle als Organist an die St. Blasius-Kirche zu Mühlhausen kommen sollte. Aus nicht ganz durchsichtigen Gründen — „da aber solches Vorhaben von einigen (vielleicht eigennützigen) Bekannten nicht für dienlich angesehen werden wolte" [7] und „weil aber der Ort mir verhaßt gemacht wurde" [8] — zog er die Bewerbung zurück „und erwartete eine bequemere Gelegenheit" [7].

„. . . die sich auch in nurgedachtem Jahre noch, neml. 29. Julii alhier in Weimar äußerte . . ." [8]. Wie G. A. Wette in den „Historischen Nachrichten von der berühmten Residentz-Stadt Weimar" [10] berichtet, war „Herr Heintze, welcher es (das Orgelwerk der Stadtkirche) 16. Jahr verwaltet, . . . anno 1707 im Junio nach Suhla, als Amtsschreiber gezogen". Walther bewarb sich am 4. Juli 1707 mit folgendem Gesuch um die Stelle:

„Edle, Ehrenveste und Wohlweise insonders Hoch zu Ehrende Patronen und Beförderer pp. Dieselben wollen nicht ungütig aufnehmen, daß meine Wenigkeit sich die Kühnheit nimmt, gegenwärtigen zwar sehr schlechte, jedoch aus sonderbaren Vertrauen geneigte Aufnahme beglückte Zeilen an dieselben abgehen zu lassen. Es veranlasset mich hierzu die durch anderweitige Promotion des bishero gewesenen Stadt-Organistens (als meines vielgeschätzten Gemüth-Freundes) vacant gewordene Organisten Stelle, welche, daß sie hinwiederumb mit einem tüchtigen Subjecto möge bestellet werden, der Gottesdienst allerdings erfordert. Wird dannenehro E. E. Rath, als meine Zuversichtliche Hohe Patronen, meiner Wenigkeit hochgeneigt erlauben, sich umb dero hohes und vornehmes Patrocinium, wegen ermelter Stelle zu bewerben; auch unter anderen sonst vorhandenen einheimischen Competenten mir, als einen Frembden, sich zu naturalisiren, verstatten: sintemal dasjenige, was etwa in Verrichtung eines solchen Amtes von einem kan erfordert werden, nechst Göttlicher Hülffe genugsam zu praestiren mir getraue. Und damit nicht durch Stillschweigen wider die Wahrheit handele, so dienet zur gehorsamsten Nachricht, daß ich nicht allein zu Erfurt nunmehro in das vierdte Jahr eben dergleichen Stelle schon bekleide, sondern auch überdieses die musikalische Sublevamine eines Cantoris, den ich etwa einstens bekommen möchte. Damit aber E. E. Rath nicht auf die Gedancken gerathen möge, angefürtes werren nur bloße Worte, so habe aus Vorsicht dessen, dem Herrn Cantori Reineccio etliche Specimina meiner simplen Composition, umb kräftiger Recommendation halber, einhändigen zu lassen; bin auch erbötig, nach importirung dieser Stelle, zur Beförderung der Ehre Gottes, m. Vergnügung der dasigen ansehnlichen Gemeinde, demselben möglichst und nach Kräften zu Secundiren. Wie nun in regard dieses nicht zweifeln will, Sie werden mit dero

hohen, zwar unverdienten Gunst und Gewogenheit gegen mich abzielen: als werde auch nicht ermangeln in allersinnlichsten Gegendiensten mich obligat zu erweisen, der ich höflich zu sein verlange Meinen hochzuehrenden hohen Patronen und Beförderer en particulaer gehorsamster Diener

Johann Gottfried Walther, O. a. D. Th. [5]).

Das Gesuch hatte Erfolg: am 25. Juli spielte er dem Kantor Reinecke und dem bisherigen Organisten Heintze vor. Auf dieses Vorspielen hin wurde eine öffentliche Probe beschlossen und „solches den Herrn Generalsuperintendenten notificirt und er sowohl um öffnung der Kirche als auch der Probe Beizuwohnen ersuchet worden" [5]). Als auch diese zur Zufriedenheit ausfiel, erhielt er am 28. Juli 1707 „mit einmütigen Votis" [5]) unter neun andern Bewerbern die Stelle. „Walther wird am 29. Juli 1707 angenommen, wobei ihm besonders aufgetragen wird, ohne Wissen des Generalsuperintendenten und regierenden Bürgermeisters nicht zu verreisen. Die Besoldung ist dieselbe wie bei Heintze" [5]). Da aber Herzog Johann Ernst am 10. Juni 1707 gestorben war, konnte er wegen der allgemeinen Landestrauer seinen Dienst erst am Michaelistage, also am 29. September antreten.

Kurz nach seinem Dienstantritt wurde ihm der Klavierunterricht des Prinzen Johann Ernst und seiner Stiefschwester Johanna Charlotte übertragen. Dieses vornehme Beispiel bewirkte, daß eine Reihe von anderen Weimarer Adligen und Bürgern ihre Kinder bei dem jungen Organisten Musikunterricht nehmen ließen und ihm „ein ergiebiges dadurch zuwendeten" [8]). Diese verhältnismäßig guten Einkünfte mögen ihm den Gedanken an die Gründung eines eigenen Hausstandes nahe gelegt haben: 1708 ehelichte er Anna Maria Dreßler, die Tochter eines Erfurter Schneidermeisters, die ihm, nach Walthers Aussage, acht Kinder schenkte. Von zwei Kindern lassen sich die Namen und Geburtstage leider nicht mehr ermitteln; die Kirchenbücher [3]) enthielten nur folgende sechs:

1. Johann Ludwig, geboren am 3. Mai 1709. Er wurde vom Schwager des Vaters, dem Erfurter Organisten Johann Ludwig Dreßler, und dem Lehrer des Vaters, dem damals in Eisenach amtierenden Organisten Johann Bernhard Bach — mit dem er übrigens durch seine Großmutter im Gegensatz zu Johann Sebastian Bach direkt versippt war — aus der Taufe gehoben. Er starb kurz darauf: am 18. Mai 1709.
2. Anna Dorothea, geboren am 22. Juni 1710. Anna Sybilla Walther, die Schwester des Vaters, war ihre Gevatterin.
3. Johann Gottfried, geboren am 26. September 1712. Bei ihm stand Johann Sebastian Bach Pate!
4. Johann Christoph, geboren am 8. Juli 1715. Ihn hob die Tochter des als Liederdichter bekannten Weimarer Oberkonsistorialsekretärs Salomo Franck aus der Taufe.
5. Johanna Eleonore, geboren 7. August 1719. Die Ehefrau des eben erwähnten Liederdichters ist ihre Taufzeugin.

6. Wilhelmina Maria, geboren am Weihnachtstage des Jahres 1723. Taufzeugen unbekannt.

Aus dieser Aufstellung geht ohne weiteres hervor, daß Walther sich wohl in seinem neuen Wirkungskreis gut eingelebt hatte. Er pflegte die verwandtschaftlichen Beziehungen zur Sippe seiner Frau, zu seiner eigenen und (sicher über seine Mutter) zur Bachschen Familie. Und auch das wird erhellt: er hatte Eingang gefunden in die führenden Kreise Weimars!

Auch in anderer Hinsicht ist das Jahr 1708 von besonderer Bedeutung für Walther. Kam doch in diesem Jahr Johann Sebastian Bach, den Walther gelegentlich als „Vetter und Gevatter“ [11]) bezeichnet, als Hoforganist und Kammermusikus nach Weimar. Wie schon klargelegt, liegt nicht ein Vetternverhältnis im üblichen Sinn vor; aber über das Verwandtschaftsverhältnis hinaus verband die beiden Männer eine herzliche Freundschaft. Das zeigt sich rein äußerlich darin, daß Bach bei Walthers Sohn Johann Gottfried 1712 Pate stand. Das mag sich auch äußern in einem Glückwunschblatt von Walthers Hand, folgenden Inhalts:

„O! Tag, komm ofte noch o! froher Tag!
an dem uns Gott Dich gab, o theurer Bach!
Wir dancken ihm für dich, und flehen um dein Leben,
denn selten wird der Welt ein solch Geschenk gegeben“ [12]).

Ferner ist die an verschiedenen Stellen überlieferte, allgemein bekannte Erzählung für das Freundschaftsverhältnis bezeichnend, wonach Walther seinen Freund davon überzeugt, daß es unmöglich ist, alles vom Blatt zu spielen! [13]) Spätere Geschichtsschreibung will aus der Art, „wie Walther sich im Lexikon über Bach äußert“ [14]), schließen, daß Bach und Walther einander entfremdet wären. Daß der Absatz über Bach in Walthers Lexikon „mehr als dürftig“ ist [14]), muß zugegeben werden. Aber das besagt noch gar nichts über eine Störung des Freundschaftsverhältnisses zwischen Bach und Walther. Händel fehlt ganz; soll man analog daraus schließen, daß Walther und Händel persönliche Gegensätze gehabt haben? Die große Zahl der Abschriften, die Walther von Bachs Werken hergestellt hat, läßt den Schluß zu, daß das Verhältnis der beiden Männer zueinander nicht getrübt worden ist; hat Walther doch den ganzen ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ und 29 Kirchenliedbearbeitungen abgeschrieben! Außerdem ist die Kürze des Absatzes aus der Art der Abfassung des Nachschlagewerks zu erklären, wie noch dargelegt werden wird. Endlich geben Walther-Briefe eine einigermaßen sichere Handhabe, den Verdacht eines Zerwürfnisses zu entkräften, da sich hier höchst aufschlußreiche Stellen finden. So schreibt Walther am 6. August 1729, daß er Bokemeyer Bachsche Kompositionen schicke und gibt als Quelle dieses seines Besitzes an: „. . . von dem Herrn Auctore selbst, als welcher 9 Jahre Hof-Organist alhier gewesen, mein Vetter und Gevatter ist . . .“. Aus dem Brief vom 29. Juli 1733 darf man schließen, daß „des Leipziger Herrn Bachs Hand“ bisweilen auch mit Walther abgeschriebene Werke ausgetauscht hat. Besonders wichtig sind

die Briefe vom 26. Januar 1736 und 4. August desselben Jahres. In jenem heißt es, daß „variationes über ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr' H. Krügern in Leipzig . . . vom H. Capellmeister Bachen gezeiget und recommendiret worden"! In diesem: daß der Verleger Krüger ablehne, obwohl „der Herr Capellmeister Bach . . . ihm zwar sehr dazu gerathen habe". Als endlich das Werk 1738 gedruckt worden ist, teilt er Bokemeyer mit, daß er „. . . ja von diesen . . . auch noch 2 Ex. für Hr. Bachen . . . in Leipzig abgezwackt habe" [15]). Der Ton, in dem Walther hier von Bach redet, vornehmlich aber der Inhalt der drei zuletzt angeführten Stellen läßt auf alles andere als auf Mißhelligkeiten schließen. Man darf doch wohl mit einigem Recht annehmen, daß Bach sich auf keinen Fall Mühe um die Verlegung des erwähnten Werkes gegeben hätte, wenn die Sache so gelegen hätte, daß „Verstimmung eingetreten" [14]) war, wenn „Veranlassungen zu Empfindlichkeiten und Reibereien" [14]) vorgelegen hätten. Man kann sich auch schlecht denken, daß Walther, der sich immer als lauterer und gradliniger Mensch zeigt, unter solchen Umständen Bach um Empfehlung gebeten hätte. Weiterhin ist doch dieses bezeichnend: aus dem Brief vom 30. Juli 1738 geht deutlich hervor, daß die Auflage des Werkes der Nachfrage nicht genügte. Es wird noch später darzulegen sein, daß Walther und Bokemeyer eine herzliche Freundschaft verband. Trotzdem hat er für ihn keine Probe des Werkes erübrigt; aber für Bach hat er doch eine „abgezwackt"! Es liegt also kaum ein stichhaltiger Grund vor, eine „Entfremdung" zwischen Bach und Walther anzunehmen, sicher nicht aus diesem Grunde: „Vielleicht sah sich Walther durch Bachs überragende Bedeutung allmählig tiefer in den Hintergrund gedrängt, als sein ja ganz berechtigtes Selbstgefühl ertragen mochte . . ."! [14])

1712 veröffentlichte Walther seine beiden ersten Orgelwerke: „Musikalische Vorstellung / Zwey Evangelischer / Gesänge, / nemlich: Meinen Jesum laß ich nicht und / Jesu meine Freude, / Auf dem Claviere zu spielen / entworffen von Johann Gottfried Waltern, Erfurt. / J. z. Organisten der Kirche S. Petri / und Pauli in Weimar. / Erfurt, zu finden bey Ludw. Dreßlern Organisten zu S. Thomae / Anno M. DCCXII. / d. 30. Sept." Walther selbst hatte nicht die nötigen Mittel, um den Druck zu bezahlen; das Werk wurde „auf Kosten eines nahen Anverwandten, der sie selber in Kupfer radiret" [7]), herausgebracht. Walther selbst gibt seinen Namen nicht an; aber aus dem angeführten Titel geht er hervor: sein Schwager Johann Ludwig Dreßler war es, der ihm damit den Weg in die breitere Öffentlichkeit bahnte. Übrigens liegt die Vermutung nahe, daß er das Werk dem am 26. September geborenen kleinen Johann Gottfried als Geburtstagsgeschenk zugedacht hatte!

In den Jahren 1713 und 1714 erfreute sich Walther besonderer Beliebtheit bei Hofe, wo der Prinz Johann Ernst während seiner Krankheit von ihm „in der composition lection" [8]) erhielt. Er hat den Prinzen so weit gebracht, „daß 19 Instrumental-Stücke in der Zeit von ¾ Jahren von Ihnen verfertiget worden, davon 6 in Kupffer heraus gekommen sind . . ." [8]). Als der Prinz 1715 starb, hörte der Unterricht bei Hofe ein Zeit lang auf.

Im Jahre 1720 veranlaßte ein Streitfall in seiner Unterrichtstätigkeit den jungen Meister, seine Amtsgenossen um Stellungnahme zu bitten. Walther hat an mehrere geschrieben. Ihre Antworten hat er abgeschrieben; drei solcher Abschriften sind noch erhalten. Sie zeigen, welcher Hochachtung und Wertschätzung sich der 34-jährige bei seinen Zeitgenossen erfreute. Die Sache als solche geht aus dem ersten Zeugnis hervor, das von dem Weimarer Kapellmeister Johann Wilhelm Drese stammt, der dort seit 1716 als Nachfolger seines Vaters waltete. Es lautet:

„Nachdem Hr. Johann Gottfried Walther, wohlbestalter Organist bey hiesiger Kirchen S. Petri u. Pauli, mich Endes unterschriebenen ersuchet, meine Gedanden wegen eines Contracts, den gedachter Hr. Walther mit Hrn. Cronen Fürstl. Musico allhier, da dieser von jenem die Principia Musices Theoretico-Poetico und ferner, um ein Honorarium erlernen wollen, zu eröffnen; so berichte meiner wenigen Wißenschaft nach, die ich in Musicis habe, daß modus tractandi, welchen Hr. Walther im Contracte vorschläget, richtig, und von keinem Music-Verständigen kan getadelt werden: welches ich mir vor allen rechtschaffenen Leuten zu behaupten getraue. Zweifele ferner gar nicht, daß Hr. Walther würde seynem Versprechen nachkommen seyn; indem er sich ja die Mühe geben wollen, wöchentlich die Lection und noch dazu die Correctur auf sich zu nehmen, welches er auch würklich verrichtet. Was das Honorarium belangt, hätte Hr. Walther nicht nur 24 Fl., sondern wol 50 Fl. und noch mehr und das billig vor seine Mühe fordern können. Aus denen Bogen, die Hr. Walther aufgesetzet und Hr. Cronen communiciret, auch dieselben zu erklähren angefangen, sehe, daß Hr. Walther eine gute Wißenschaft in Musica Theoretica und Poetica besitze, kan davon nichts anders als alles gute sprechen: und ist es gewiß keine Pedanterie, wie es Hr. Crone aus einer nicht-Wißenheit in einem an ihn abgelaßenen Schreiben nennet: denn 1.) hat man keinen andern Weg Musicam Theoretico-Poeticam einem Scholaren gründlich beyzubringen, 2.) wird man solchen bey allen berümten Autoren als bey den Älteren, Zarlino, Baryphonio, Kirchero, Calvisio etc. bey den neueren Bononcini, Printzen, Werckmeistern, und vielen andern antreffen. Dieses habe der Wahrheit gemäß zu seyn erachtet, und solches aufzusetzen mich verbunden gehalten.

Weimar d. 19. Aprilis Anno 1720.

J. W. Drese. F. D. Capellmeister“ [12]).

Das zweite schrieb kein geringerer als der derzeitige Kantor der Leipziger Thomaskirche, Johann Kuhnau; er sagt:

„Dem Herrn Pagen Hofmeister Thielen in Weimar diene ich mit dieser kurtzen Nachricht, daß mir des Hern. Organisten Walthers Werckgen, so er Musicam Poeticam nennet, und deßen Partem generalem ich gelesen, sehr wol gefallen, und daß solches vor einem der in der Musica Poetica, oder Composition so wol was die Theoriam, als auch Praxin anbelanget, was sonderliches tun will, sehr dienlich und nützlich sey.

Leipzig den 3. Maji, 1720.

Johann Kuhnau.
Direct. Chori Musici“ [12]).

Da dieser Brief an einen Beamten des Hofes gerichtet ist, liegt die Vermutung nahe, daß „Hr. Crone Fürstl. Musico allhier“ am Hofe tätig war und daß Walther dort um Hilfe gegen einen widerspenstigen Schüler angehalten

hat. Von ganz besonderem Wert für ihn war daher sicher das dritte Zeugnis, das von einem Manne stammt, der in seiner Zeit eine große Rolle spielte, hohes Ansehn genoß und einen weitreichenden Ruf hatte: Johann Christoph Schmidt, der Nachfolger Nikolaus Adam Strungks am Dresdener Hofe, der im Jahre 1717 gar die damals höchst ungewöhnliche Amtsbezeichnung „Obercapellmeister" bekam, hat es geschrieben. Es lautet:

„Wohledler,
Insonders Hochgeehrtester Herr,

deßen vom 17 May an mich abgelaßenes habe richtig erhalten, und dancke vor die Ehre deßen Zuschrifft, und das gute Vertrauen, so MH. auf mich setzen wollen. Der überschickte Tractat von der Composition, welchen MH. mit gar großem Fleiß und Judicio elaboriret, wird vor dismal meiner approbation nicht von nöthen haben, weile er einem jeden so etwas in Audio musico gethan, u. gute Authores durchsehen, sich selbsten zu recommendiren tüchtig ist, weile alles darinnen in guter Ordnung vorgetragen worden, sodaß ein jedweder gar leichte sich einen General Concept von der Composition daraus formiren kann, und würde derjenige so contradiciren, und dergeleichen Sachen als pedantisch ansehen wolte, seine Ignoranz nur allzusehr verrathen. Es ist zu bedauren daß gute Arbeit am meisten mit Undank belehnet wird; unterdeßen bleibet feste stehen was auf guten Grund gebauet. Solte es indeßen nöthig seyn mich inskünfftige weiter herauszulaßen, werde mir ein Plaisir machen MH. zu dienen so viel es Zeit und Gelegenheit wird zulaßen, zumahlen wenn ich mit der Zeit das gantze Opus könte zu sehen bekommen. Empfehle mich . . .

Dreßden, den 3ten Junii 1720.

Johann Christoph Schmidt" [12]).

Ihren heutigen Wert haben diese drei Zeugnisabschriften darin, daß sie einen Einblick tun lassen, wie weit Walther mit seinen Zeitgenossen in Verbindung stand und wie sehr er von ihnen geschätzt wurde.

1721 wurde Walther wieder an den Hof gerufen. Er beginnt seinen Bericht darüber: „. . . zu Ausgange des Octobris wurde gantz unvermuthet, als der . . . Fürst von Cöthen, Herr Leopold, zum ersten Mal hier war, nach Hofe zur Music gerufen . . ." [8]) Das läßt zwei Vermutungen zu. Entweder wollte der „nunmehro gnädigst regierende Hertzog, Hr. Ernst August" [8]) seinem Schwager zeigen, daß die Musik nicht nur in Cöthen — und zwar damals unter der Leitung Bachs — gepflegt wurde, sondern auch am Weimarer Hof hoch geachtet und gefördert wurde, daß auch der Weimarer Hof — wie damals üblich — in diesem Sinne Kulturträger war. Der oben erwähnte Drese soll kein bedeutender Musiker gewesen sein. Durch den eben erwähnten Vorfall mit dem „Hr. Crone Fürstl. Musico allhier" war es gewiß auch dem Fürsten zu Ohren gekommen, in welchem Maße Walther über Weimar hinaus bekannt und geschätzt war. Und da mußte der Fürst wohl schon an Walther denken. Oder Bach hat in Köthen von seinem Verwandten gesprochen, und Walther ist auf Befragen des Köthener Fürsten gerufen worden. Merkwürdig ist es jedenfalls, daß er gerade anläßlich dieses Besuchs an den Hof gerufen wurde! Es legt die Vermutung nahe, daß hier irgendwie der Schatten Bachs im Hintergrunde steht. Die Geschichte seines Dienstes am Hof

gibt einen kennzeichnenden Einblick in die „gute, alte Zeit“: „. . . und von Ihro Hochfürstl. Durchlaucht . . . mit nachstehenden Worten angeredet: ‚ich wäre noch ein alter Bekannter von Seinem Bruder her, ich möchte das bey Handen stehende Clavizymbel jetzo mit spielen, Er wolte mir, wenn künfftighin dabey zu bleiben gedächte, allerhand douceur davor machen.‘ Des folgenden Tages wurde vom Hrn. Hof-Marschall, Baron von Schmiedel, (den ich auch, wiewol eine gantz kurtze Zeit, als er noch Stallmeister war, informiret) gefraget: was für die zu leistende Aufwartung haben wolte? worauf dieses replicirte: „es wüsten Ihro Excellenz daß ein blödes Gesicht hätte, und also bey Abend-Zeit und Lichte nicht wol fortkommen könte, ich wolte also in dieser Absicht nicht fordern, sondern mit dem zufrieden seyn, was Ihro Hochfürstl. Durchl. mir dißfalls gnädigst würden angedeyhen laßen“. Hierauf wurde mir ein gewißes Deputat an Korn, Gerste und Holtz in Gegenwart eines andern Bedienten versprochen; bey Empfahung aber des hierüber, nebst dem Praedicat eines Hof-Musici, ausgefertigten Diplomatis, waren die beyden ersten Posten just um die Helffte herunter gesetzt, und moderiret worden. Ob nun schon die Ursach gehabt hätte, mich deswegen zu moviren, ließ es dennoch seyn, wol wißend, daß es gar nicht zu beständig und lange dauern würde, und nahm mit halbem Tractament nolens volens vor lieb . . .“ [8]).

Etwa vom Jahre 1726 ab beginnt für Walther eine schwere Zeit. Seine Familie war groß geworden: er selbst zählte acht Kinder. (Der Widerspruch mit den Taufbüchern, die nur sechs aufführen, ist leider nicht zu klären.) Daß es ihm nicht gut ging, merkt man unter anderem daran, daß er sich bemüht, seine Einnahmen zu vergrößern. Darum versucht er, neben der Organistenstelle an der Stadtkirche auch die Kantorenstelle zu bekommen. Nun fügte es das Schicksal, daß Reinecke 1726 starb. Walther bewarb sich. Schon immer hatte er ja gehofft, auch einmal Kantor zu werden! Vergleiche sein Bewerbungsschreiben von 1707. Aber diesmal gibt er in dem Brief an Bokemeyer ausdrücklich einen anderen Grund, wahrscheinlich im Augenblick wichtigeren Grund an: „. . . nicht aus Ehrgeitz, sondern meine schwache und nicht hinlängliche Subsistenz zu verbeßern“ [8]). Und nun vereitelt wieder eine sonderbare, heute nicht mehr durchsichtige Quertreiberei das Vorhaben: obwohl Walther das Amt „gegen 50 Fl. Zulage bekommen solte, welches auch zween Competenten, die die Composition nicht verstanden, angezeiget worden, muste es sich wunderlich fügen, daß Hr. Laurentius Reinhardt, bisheriger Professor Eloquentiae et Graecae Linguae . . . diesen Dienst völlig überkam; von Beschaffenheit desselben will nichts, sondern nur soviel melden: daß in 2¼ Jahren nur einerley Jahr-Gang, und dabey nur 3 Kyrie eleison, da doch Sonntäglich eins nöthig ist, aufs Tapet gekommen sind . . .“ [8]). Ebenso war es für Walther nicht gerade angenehm, daß in diesem Jahre der Umbau der Kirche begann [18]). Die Stadtkirche, an der Walther amtierte, war schon seit langem baufällig. Im Jahre 1726 begann man, sie der Ausbesserung wegen abzustützen. Aber schon 1727 unterbrach man diese Arbeiten. In diesem Jahre starb auch Walthers Mutter. 1728 hörten die Arbeiten an der Kirche ganz

auf. Zu allem Unglück verlor Walther in diesem Jahre auch seine Einkünfte bei Hof. In einem im Oktober abgefaßten Brief an Bokemeyer schreibt er darüber folgendes: „. . . bis 1728 um jetzige Jahreszeit, da es (lies das „Tractament") gar wiederum aufgehoben worden ist. Wozu folgendes mag Gelegenheit gegeben haben, neml. als einmal A gesagt, wurde mir auch zu verstehen gegeben: es würden Ihro Durchl. gerne sehen, wenn in Ermangelung des Claviers, als welches nicht aller Orten füglich gesetzt und gebraucht werden konnte, die Violin mitzuspielen beliebte: diesem nach mußte freylich auch B sprechen; es hat aber hierbey meine theils natürliche, theils aber von meiner an einem sehr dunklen Ort stehende Orgel, und anderweit herhabende Augenmaladie, zumal wenn etliche Personen an einer Stimme sich befunden, sich nicht verbergen laßen, indem mich bückend derselben nähern müßen, so daß es die Herrschafft, welche immer hinten und forne sich befunden, auch zum öfftern selbst mit musiciert, mehr als zu wol inne geworden" [8]). Das mag ein weiterer Grund gewesen sein: „. . . daß man vielleicht auch ab externis ad interna argumentiret, und übrigens meine kleine Statur, ingleichen ein unverbrämenirter Hut, und dergleichen Kleid nicht anständig seyn mag" [8]). Die Hintansetzung bei der Besetzung des Kantorenamtes und die Entziehung der Einkünfte von seiten des Hofes veranlassen Walther zu der bitteren Bemerkung: „Auf solche Art bin abermal Trost- und Hülffloß übergangen worden, so daß sammt den Accidentiis von Hochzeiten jährlich mit 70 Meißnischen Gülden an Gelde, und an Deputat mit 18 hiesigen Scheffeln Korn, und 12 Scheffeln Gerste zufrieden seyn muß, welches zusammen etwa 100 Fl. beträgt; hierzu kommt noch freye und neugebauete Wohnung mit einem Gärtgen. Von nurgedachter Geld-Besoldung aber muß, nach jetziger neuer Verfaßung, wegen Accis und Tranckßteuer (welche gantzer 21 Jahre laut der Bestallung nebst andern frey gehabt; jährlich wenigstens 10 wieder weggeben . . ." [8]). Die Kantoren wechseln beständig: „nach Pfingsten" [8]) 1729 ging Reinhardt „nach Anspach" [8]); an seine Stelle kam „einer von vorgemeldten Candidaten, der mein Scholar im Spielen gewesen, nahmens Labes" [8]). Vom Jahre 1729 an hört Walther nicht auf mit Klagen. Es geht ihm — nach den Briefen zu urteilen — immer schlechter. An Schülern hat er nur noch „so zu sagen drittehalben" [8]). Das liegt daran, daß diejenigen, die er nicht nur die Technik des Klavierspiels, sondern auch „die Principal-Stücken als General-Baß und Choralen" [8]) gelehrt hat, nun selbst unterrichten und dadurch ihrem ehemaligen Lehrer das Brot wegnehmen. Um der Not in etwa zu steuern, sieht er sich genötigt, seinen Freunden die Werke, die er sich mit größten Mühen gesammelt oder abgeschrieben hat, zum Verkauf anzubieten.

Aber das Jahr 1729 hat ihm doch auch eine große Stärkung gebracht: die Bekanntschaft und spätere Freundschaft mit dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer. Der erste erhaltene und nach dem Inhalt zu schließen überhaupt der erste Brief ist am „8. Martii, 1729" abgefaßt. In ihm bittet Walther den Wolfenbütteler um „Dero geehrtesten Person Lebensumstände", wie er das für sein Nachschlagewerk mit einer ganzen Reihe anderer Zeit-

genossen auch getan hat. Der Erfolg dieser Bitte ist, daß Bokemeyer bereitwilligst darauf eingeht. Im Lauf der Zeit entspinnt sich ein lebhafter Briefwechsel, der sich schließlich zu einer rückhaltlosen Freundschaft entwickelt. Walther schreibt dem Wolfenbütteler alles, was ihm in seinem Leben wichtig erscheint. Er erbittet von Bokemeyer immer wieder Auskünfte für das Nachschlagewerk. Aus dem in Walthers Briefen fast regelmäßig wiederkehrenden Dank darf man schließen, daß ihm Bokemeyer auch gern zur Hand gegangen ist. Walther zeigt sich dem Freunde für die Bemühungen dadurch erkenntlich, daß er ihm des öfteren „hiermit etliche zum beliebigen Gebrauch und Eigentum destinirte Kirchen- und andere Stücke meiner geringfügigen so wol mittleren, als neuren Arbeit“ [16]) übersendet; besonders als er hört, daß es Bokemeyer an „Fest-Stücken“ mangelt, tut er das umso häufiger. Auch bei den Bemühungen um bessere Einkünfte soll ihm der Freund durch Beurteilung seiner Vokalwerke helfen: „Hierbey melde, daß mir kein größerer Gefallen erwiesen werden kann, als wenn über die Kirchengesänge etwas reelles und wegen hiesiger Verfaßung kurtz gefaßtes erhalte . . .“ [17]). Der schriftliche Verkehr mit dem um fünf Jahre älteren gibt ihm auch einen neuen Auftrieb in schöpferischer Hinsicht: gewisse kompositionstechnische Fragen werden wach (oder vielleicht wieder wach!). „Bey Gelegenheit“ einer Frage nach Konrad Friedrich Hurlebusch schreibt er: „Anlangend dieses judicieusen Mannes ausgesonnene invention, jemanden dergestalt abzurichten: daß er ex tempore praeludiren, und insonderheit die Kirchen-Gesänge auf vielerley Art variiren könne; muß bekennen: daß solches mir, gleich dem seel. Pachelbel zu vernehmen, höchst angenehm gewesen, und eine große Begierde bey mir erwecket hat, den modum zu wißen. Solte dieser sich aufs Papier hinlänglich entwerffen laßen, wolte ergebenst um deßen communication . . . bitten . . .“ [17]). Daß diese Freundschaft von Walthers Seite aus ganz uneigennützig aufgefaßt werden will, beweist folgendes. Als einmal ein „paquetgen in die Irre gerathen, und von Magdeburg aus an . . . mit unnöthigen Kosten, gelanget ist“ [17]), bedauert er das lebhaft, da er „nicht Dero Schaden, sondern vielmehr Liebe und Freundschaft begehre und verlange. Diese leget sich auch, zu meinem Vergnügen, hell genug zu Tage, da Sie nicht nur, mein scriptu unterzubringen, bemühet, sondern auch angenehme Nachrichten bereits gütig procuriret, und noch mehrere zu procuriren, erböthig sind“ [17]). Ein ander Mal, als er in einer Notlage ein wenig verzagt ist, schreibt er: „Ich möchte wünschen, nur halb so viel Stunden bey Ihnen zu seyn, als diese Zeilen betragen, es solte weit mehr so wohl in Musicalischen, als andern Discoursen ausgerichtet werden, welches so nicht zu geschehen vermag . . .“ [17]). Mit Bokemeyer verbindet ihn ferner ein typisches Sondergebiet der „guten, alten Zeit“: beide sind Anhänger irgend einer Geheimwissenschaft (Magie?), die den „Stein der Weisen“ finden will. In Walthers Briefen finden sich öfters Seiten lange Abhandlungen über alle möglichen Wege, zu dem ersehnten „Stein der Weisen“ zu kommen. Auseinandersetzung mit Bokemeyerschen Vorschlägen verlangt notwendigerweise den Schluß, daß auch Bokemeyer solche Wege in seinen Briefen zu zeigen versuchte. Es mutet

fast rührend für die naturwissenschaftliche Unbefangenheit jener Zeit an, wenn Walther meint, er könnte seine mißliche Lage durch eben jenen „Stein der Weisen" bessern. Und es ist bezeichnend für die tiefreligiöse Gründung von Walthers Charakter, wenn er diesen Weg nur gehen will, — wie er öfters betont — um den Seinen zu helfen!

Von nun an findet sich auch der gelegentliche Hinweis, daß Walther im Unterrichten auf unliebsame Gegnerschaft stößt. Namentlich im Jahre 1730 macht ihm der offensichtliche Brotneid eines gewissen Thraso viel zu schaffen; wie er selbst sagt, hatte er durch ihn „viel tort" [19]) zu leiden. Thraso verbreitete nämlich bei Walthers Schülern, daß ihr Meister „nicht capable wäre jemanden zu informiren" [19]). Wieder muß Walther seine Zeitgenossen — unter anderen auch Bokemeyer — um Zeugnisse anrufen. Der ganze Streit endet damit, daß Thraso sich bemüht, — Walthers Schüler zu werden! In diesem Jahre, 1730, findet sich erstmalig die Bemerkung, daß Walther von seinem jüngsten Sohn, Johann Christoph, vertreten wird. Am 18. Dezember 1731 starb Walthers Vater im Alter von 81 Jahren. 1732 erschien das Nachschlagewerk, von dem noch später zu reden sein wird. Im folgenden Jahre, 1733, schien es ein klein wenig aufwärts gehen zu wollen; Walther berichtet, daß er wieder Schüler bekommen habe: „. . . der Prinzeßin Staatsfräulein u. des Oberhofmeisters Tochter". Aber es ist nur ein scheinbarer Aufstieg. Krankheit hält ihren Einzug im Hause Walther. Und das Verkaufsangebot der gesammelten Werke taucht in den Briefen immer wieder auf.

Von einschneidender Bedeutung für Walthers Leben scheint aber dies gewesen zu sein: als Bach 1717 nach Köthen ging, wurde sein Schüler Johann Martin Schubart sein Nachfolger [20]). Schubart starb 1721. Sein Nachfolger wurde Johann Caspar Vogler, ebenfalls ein Bachschüler. Vogler erfreute sich beim Fürsten eines besonders hohen Ansehens. Als er 1735 sich nach Hannover beworben hatte und dort über zehn Mitbewerber den Sieg davongetragen, ließ ihn der Fürst nicht gehen. Zur Entschädigung ernannte er ihn zum stellvertretenden Bürgermeister. Wie aus der früher erwähnten Bestallung hervorgeht, war er als solcher Walthers Vorgesetzter. Aus dem nachfolgenden geht deutlich hervor, daß er dem Älteren nicht freundlich oder wohlwollend gesinnt war.

1737 ist die Lage noch immer ernst: „Unsere Stadt-Kirche ist bey nahe fertig; nun dörffte die Reihe auch an die Orgel kommen, si Diis placet. Der Effect meines nunmehro 30-jährigen Hierseyns, in welcher Zeit ich vielen, mit musicalischem Unterricht aufrichtig, u. ohne Ansehn der Person, gedienet habe, ist nun dieser: daß jene Brod gefunden, u. noch gegenwärtig finden; ich aber solches verliehre. Denn, da nunmehro der Hr. Ober-Hofmeister von Münchhausen, mit seynen beyden Söhnen von hier auf seinen Ritter-Sitz ziehet, so ists mit meiner Information nun völlig gethan. Kurtz: ich kan für Information meiner Scholaren, zu keiner mehr gelangen. Und so gehets auch in der Composition. Der, so nur 6 Jahr dabey ist, hat Zugang, und die Quelle wird verlaßen, ja wol gar verachtet. Hierzu kommt noch, daß die Be-

soldung nicht richtig erfolget; wie den jetzo 9 Quartale verfloßen sind, da sie gleich andern nicht gesehen habe“ [21]). Bezieht sich die bittere Bemerkung: „. . . die Quelle wird verlaßen, ja wol gar verachtet“ auf Walthers „Scholar . . . nahmes Labes“, der — wie schon gesagt — seit 1729 Kantor an der Stadt-Kirche war? Daß das Verhältnis zwischen Walther und Labes nicht gerade ein erquickliches gewesen sein mag, kann man vielleicht aus einer Bemerkung Walthers vom Jahre 1745 schließen: „Mein jetziger Hr. Cantor ist zum Pfarrer denominiret . . . Es muß sich zwischen hier und Michaelis zeigen, wer mein 4ter Collega hier werden wird. Gott gebe nur einen fried-fertigen!“ [22]). 1738 wurde der Kirchbau beendet. Walther begrüßt das Ereignis mit der seit 1736 betriebenen Veröffentlichung seines „Harmonischen Denck- und Danckmahls . . . der Choral: Allein Gott in der Höh sey Ehr von S. Veränderungen, zu Augspurg, . . .“ Aber auf den Wiederaufbau seiner Orgel mußte er noch lange warten. Immer noch spricht er davon, daß er ein „musicalischer Witber“ sei. Die Not läßt nicht nach; 1740 an Bokemeyer: „. . . weil dergl. Musicalien entbehren will, Geld aber nicht entbehren kan“! Der gleiche Brief besagt, daß Walthers ältester Sohn sein „metier“ — er hatte die Rechte studiert — beim Bürgermeister in Augsburg treibt. Hat der Sohn die Verlegung des oben erwähnten Werkes bei „Christian Leopold Kunst verlegern in Augspurg“ zu fördern gewußt? Der jüngere Sohn, von dem Walther öfters berichtet, daß er über die Maßen gut „frey fantaisiren“ könne, ist noch an der Hochschule in Jena. Am 26. Januar 1741 [23]) berichtet Walther, daß die Partita über „Wie soll ich dich empfangen“ im Druck sei, und zwar wieder in Augsburg. Soll man hier ebenfalls die Vermittlung des Sohnes vermuten? Teilweise war Walther mancher Sorgen dadurch enthoben worden, daß sich seine Töchter verheiratet hatten. Die älteste Tochter war ihrem Mann nach Gera gefolgt und hatte ihn im Juni 1745 „zum 3ten mahle zu einem Großvater gemacht“ [24]). Die jüngste Tochter Wilhelmina Maria ehelichte 1743 den „Hof- und Feldtrompeter“ Christian Martini aus Weimar [25]). Aus dieser Ehe mit Martini entsprossen neun Kinder. W. M. Walther ist so die Urahne der noch heute in Weimar lebenden Kaufmannsfamilien Martini geworden. 1745 bekommt Walther wieder einen neuen Kantor: den bekannten Kantatentextdichter Sebastian Brunner. Im gleichen Jahre wurde er so krank, daß er seinen Dienst nicht mehr versehen konnte. Er mußte seinen Sohn Johann Christoph aus Jena zurückrufen, damit er ihn in der Ausübung seines Amtes vertritt oder entlastet. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich so, daß er sich 1747 genötigt sah, darum zu bitten, daß man ihm seinen Sohn Johann Christoph als Nachfolger bestätigte. Aber sein Vorgesetzter Johann Caspar Vogler wußte das zu hintertreiben.

Vergrämt, verbittert und enttäuscht schied Walther am 23. März 1748 von dieser Welt und wurde als „Freileiche“ [3]) auf dem Weimarer Jakobsfriedhof beerdigt, wo noch heute sein Grab zu finden ist. Seine Frau überlebte ihn um neun Jahre: sie starb am 23. Juni 1757 und wurde an der Seite ihres Mannes begraben.

Versuche von Walthers Sohn Johann Christian, in Weimar festen Fuß zu fassen, schlugen fehl. Vogler wußte die Berufung Johann Christians in das Amt seines Vaters zu vereiteln zu Gunsten seines Sohnes, der seines Zeichens — Tuchmacher war!! Johann Christian ging in die Fremde. In Ulm fand er eine Wirkungsstätte: 1751 wurde er dort Organist und Musikdirektor am Münster. 1770 kam er unverheiratet nach Weimar zurück und verbrachte seinen Lebensabend bei seiner Schwester Wilhelmina Maria Martini. Am 25. August 1771 starb er und wurde neben seinen Eltern beigesetzt.

Von Walthers Schülern wären vier namhaft zu machen. Zwei haben in der Geschichte der Musik keine sonderliche Rolle gespielt: Johann Andreas Rothe und der schon erwähnte Adolf Friedrich Labes; die beiden andern dagegen sind bedeutsamer: Johann Ludwig Krebs, der, in Buttelstädt bei Weimar geboren, wahrscheinlich bei Walther nur musikalischen Anfangsunterricht bekommen hat, da er ja schon 1726 Thomaner und Schüler Bachs war, und Jacob Adlung, der bekannte Musiktheoretiker, der sich sonderlich durch Walthers Schriften angezogen fühlte [26]).

Im Verlauf der Darstellung konnte gelegentlich auf Walthers wesenhafte Eigen-Art, auf seinen Charakter hingewiesen werden. Abschließend sei versucht, sie etwas schärfer zu zeichnen.

Walther lebte in einer Zeit, in der die gesamte Welt-Anschauung von der Kirche und von der politischen Staatsauffassung ihr Gesicht erhielt. In ein solches Zeitgefüge eingespannt, war er als Organist, als Diener der Kirche in besonderem Maße nach evangelischer Auslegung gottesfürchtig. Alle Dinge erhalten für seine Begriffe von Gott her ihren Sinn; darum gibt er immer und in allen Dingen Gott allein die Ehre: „. . . der . . . mir angethanen Ehre achte mich nicht würdig, und will sie an denjenigen abgeben, dem sie alleine und eigentlich gehöret, neml. Gott, dem Geber aller Gaben“ [27]). Aus dieser Grundhaltung kommt einerseits eine große Bescheidenheit, andererseits eine zielbewußte Wegrichtung, die auch in gutem Sinne rücksichtslos sein kann; vgl. das Verhalten gegenüber dem hemmenden Unterricht Buttstedts. Diese Haltung ist letztlich auch die Ursache für die Forderung nach gründlicher und gediegener Arbeit: „. . . weil ein großer Liebhaber von reeller Arbeit . . .“, denn nach seinen Begriffen ist für den Dienst in Gottes Auftrag das Beste gerade gut genug. Vor allen Dingen zeichnet ihn ganz besonderer Fleiß aus. Dafür und für seine unerhörte Arbeitskraft legen die Verzeichnisse für sein Nachschlagewerk, die Abschriften anderer Meister für den gottesdienstlichen Gebrauch und so weiter beredtes Zeugnis ab. Man kann die Energie und den schlechterdings ungeheuerlichen Willen, die dahinter stehen, erst recht ermessen, wenn man weiß, daß er nichts, nicht einmal seine eigenen Werke auswendig spielen konnte und auch des Improvisierens nicht mächtig war. Besonders hindernd war da für ihn sicherlich seine Augenkrankheit: „. . . daß gleich meinem annoch lebenden 80jährigen Vater, nichts erkenen könnte, wäre es vollends um mich geschehen, da ohnedem gar kein Gedächtnis habe, und deßwegen auch meine eigenen Sachen jederzeit vom Papiere tractiren muß“ [28]), schreibt er als 47jähriger

an Bokemeyer. Ein weiteres besonderes Kennzeichen für seinen Willen ist es, daß er versucht, diesen Mangel durch Arbeitswillen wieder wett zu machen; vgl. die schon mitgeteilte Stelle bezüglich Hurlebuschs „ausgesonnene invention . . . daß jemand ex tempore praeludiren . . .“ können soll. Am reinsten und am deutlichsten zeigt sich aber Walthers Wesen in seiner Berufsauffassung, die wieder aus einem Brief zu entnehmen ist: „. . . mein schönes Orgel-Werck . . . über den dritten Theil abgetragen worden ist, weswegen ich gar sehr verlegen bin, daß Gott und einer Gemeinde nicht so, wie es seyn könnte, u. auch ich gern wolte dienen kan . . .“ [16]).

Man darf wohl feststellen, daß Walthers Art ein schönes Beispiel evangelischer, alt-deutscher Kantorentradition ist.

Zweiter Abschnitt:

Walther's Werk.

Johann Gottfried Walther hat seine schöpferische Kraft auf den verschiedensten Gebieten betätigt. Bekannt ist er als Verfasser des ersten Musiklexikons, das Anspruch auf Bedeutsamkeit machen kann. Weithin bekannt ist auch, daß er ein Meister der choralen Orgelbearbeitung war. Aus den nun schon oft erwähnten Briefen an Bokemeyer kann man entnehmen, daß er außerdem eine große Reihe von Vokalwerken geschrieben hat, die alle nicht aufzufinden sind, ferner Kammermusik, Klaviermusik, ein Konzert (nach dem Brief zu schließen ein Concerto grosso) und lehrhafte Schriften. Bis auf die lehrhaften Schriften und die Orgelwerke ist nichts mehr aufzufinden, das von Bedeutung wäre.

Die Orgelwerke hat Max Seiffert 1906 als Bände 26 27 der „Denkmäler der Deutschen Tonkunst" gesammelt und herausgegeben. Dabei sind ihm zwei Irrtümer unterlaufen. Das Choralvorspiel zu „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" (DDT. 26/27 Nr. 58a) stammt nicht von Walther, wohl von Pachelbel. Jedenfalls hat es Seiffert in Band II, 1 der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" als von Pachelbel herrührend aufgenommen und gibt daselbst als Quelle „Nr. 55 der Weimarer Tabulatur" an. In den üblichen Vorspielsammlungen, die dem Gebrauch dienen, läuft es fast ausschließlich unter dem Namen Pachelbels. Allerdings wird auch dessen Urheberschaft angezweifelt: Matthäi vermutet, daß es von Armsdorff ist[72]). Ferner stammt auch die „Ciacona sopra'l Canto fermo: O Jesu, du edle Gabe" nicht von Walther, sondern von einem nicht zu ermittelnden Schüler Walthers. Zunächst einmal ist die Handschrift, die dieses Stück enthält — und sich in der Berliner Staatsbibliothek befindet — nicht namentlich gezeichnet. Ausschlaggebend für den Nachweis der Unechtheit wird folgende Stelle aus Walthers Brief vom 6. II. 1730 sein: „Auf vorgedachte Ciacona noch einmal zu kommen, muß melden: daß sonsten kein sonderl. Liebhaber von dergl. Art bin: weil aber hier die schönste Gelegenheit sich äußerte, dem mehrgedachten Scholaren den Vorteil zu zeigen, wie über einen obligaten Baß verschiedene Imitationes formirt werden können, ohne daß selbige nur par hazard, oder blindlings zuträfen, sondern

daß er wißen könne, wie solche entstehen müßten; habe ihm dieses Choral-Thema nehmen laßen, und bey der elaboration nichts mehr gethan, als gewiesen: daß auch das 2te membrum der melodie mit dem ersten membro könne combinirt, und über ingleichen unter einander zugleich tractirt werden, it.: wie dieses das fundament zu allerhand Arten Canonum sey, wenn neml. die imitationes continuiret würden. Sonsten werden auch beygelegte 4 Variationes über ein Corellisches Solo zeigen; wie man auf solche Art zum phantasiren gelangen könne", nachdem er vorher gesagt hat, daß er an Bokemeyer mit diesem Brief „beykommende Ciacona" eines „mißvergnügten und undanckbaren Discipuls" geschickt habe. Da das angeführte auf das besagte Werk zutrifft, da ferner die schon erwähnte Handschrift unbezeichnet, dagegen die von Walther selbst genannten Veränderungen über ein Corellisches Solo mit seinem Namen gezeichnet sind, da endlich die „Ciacona" von einer musikalischen Dürftigkeit ist, die Walther kaum zuzutrauen ist, geht man wohl in der Annahme nicht fehl, daß das Werk nicht von Walther selbst stammt, sondern von dem „mißvergnügten und undanckbaren Discipul", der namentlich nicht genannt wird.

In diesem Zusammenhang sei gleich ein dritter Irrtum richtig gestellt, da sich im weiteren Verlauf der Darstellung keine Gelegenheit dazu mehr gibt: Seiffert schreibt a. a. O., Seite XVII: „Der letzte Rest seiner Kammermusik, eine Partita a Violine solo con B. C., ist nach Brüssel versprengt worden" und gibt als Quelle den „Katalog Wotquenne, II Nr. 5844" an. Auch das stimmt nicht. Wie ein Vergleich der Werke von dem deutschen Geigenmeister am Ende des 17. Jahrhunderts Johann Jacob Walther, — und zwar in Wotquenneschen Verzeichnis die Werkziffern 5844 und 16100 — zeigt, ist das vermeintlich Johann Gottfried zugehörige Werk ein Teil von Johann Jacobs „Hortus Chelicus" [29]).

Zur Zeit der Abfassung des selbstgeschriebenen Lebenslaufes für Mattheson „Ehrenpforte", etwa 1738—1739, zählte Walther „. . . 119. Clavierstücke über Choräle, (die zusammen über viertehalb-hundert Variationes ausmachen) ingleichen noch einige wenige . . . Clavier-Sachen . . .; die von andern Verfassern gesetzte und von mir aufs Clavier applicirte Stücke, 78 an der Zahl, nicht mitgerechnet" [7]). Von dieser stattlichen Zahl sind im Lauf der Zeit eine große Reihe von Werken verloren gegangen; erhalten sind 288 Choralbearbeitungen, 8 freie Werke und 13 Übertragungen fremder Orchesterwerke für die Orgel.

Offensichtlich sind die Choralbearbeitungen vorherrschend. Den Grund dafür gibt Walther selbst an: „Denn es ist meines Amtes nicht, dergleichen zu machen (gemeint sind Vokalwerke); sondern ich habe vielmehr, als Organist, Ursache, mich auf Vorspiele über Chorallieder zu legen" [16]). Will sagen: Walthers Choralwerk ist also durchaus Gebrauchsmusik, aus dem Gottesdienst für den Gottesdienst: Kirchen-Musik!

Kirchen-Musik ist — wie allein schon das Wort zeigt — ein Begriffsgefüge. Die Tätigkeit des kirchenmusikalischen Schöpfers ist damit keine auto-

nome, keine selbständig freie, sondern eine gebundene. Voraussetzung für rechte Kirchenmusik ist, daß sie als Musik der sonst freien Kunst angehört und als Kirchenmusik in einem Bindungsverhältnis zum Raum der Kirche steht.

Diese Eigen-Art der Kirchenmusik tritt auch formal in Erscheinung. Es liegen zwei Formen der kirchenmusikalischen Choralbearbeitung vor: das Choralvorspiel und der Orgelchoral (mit seinen verschiedenen Formen wie Triochoral usw.). Der letztere wurzelt im Kirchlichen, deutlicher im Liturgischen. Er ist im antiphonischen oder responsorischen Wechsel die Stellvertretung des Gemeindegesangs. Darum wird in ihm der ganze Choral irgendwie musikalisch bearbeitet. Das erstere wurzelt im Musikalischen. Es ist gleichsam die Tonangabe, die Intonatio, zu dem nachfolgenden, von der Gemeinde gesungenen Choral. Darum enthält es auch nicht den ganzen Choral, sondern nur Anklänge an den Choral, etwa einzelne Zeilen.

Von den 288 erhaltenen Choralbearbeitungen sind drei unvollständig, scheiden also für die Betrachtung aus. Von den restlichen 285 sind 264 Orgelchoräle und 21 Choralvorspiele; etwa der zwölfte Teil besteht also aus Choralvorspielen!

Untersucht werden hier zunächst

Die Choralvorspiele.

Unter ihnen fallen zwei besonders auf, weil sie nicht die Bauweise der anderen haben. Es sind das die Vorspiele zu den Chorälen „Es woll uns Gott genädig sein" (DDT. 26/27 Nr. 77) und „Herr Gott, Dich loben wir" (a. a. O., Nr. 96). Die vierstimmige Anlage des ersten ist so: die erste Zeile des Chorals tritt, zu Achtelwerten verkürzt, im Tenor allein auf. Dann erscheint sie gleichartig im Baß und schließlich ebenso im Alt. Wenn eine der Stimmen die verkürzte Choralzeile gebracht hat, läuft sie als freie, nicht an die Weise gebundene Gegenstimme weiter. Ist so die erste Zeile des Cantus firmus in der Verkürzung durch die drei Stimmen gewandert, so erscheint sie im Sopran unverkürzt, während die andern Stimmen freie, nicht weisengebundene Gegenstimmen sind. In dieser Technik werden — unter Wechsel der Stimmenverteilung — die ersten vier Zeilen durchgeführt. Da — wie noch zu zeigen — sich dieser Aufbau sehr oft bei Walthers Orgelchorälen findet, liegt die Vermutung nahe, daß es sich hier um einen unvollendeten Orgelchoral handelt, der nur die Stollen der Strophe durchführt. Vielleicht sollte die Ausarbeitung des Abgesangs später hinzukommen.

Auch das dreistimmige Vorspiel zu „Herr Gott, Dich loben wir" zeigt nicht die bei Walther übliche Bauweise. Die erste Zeile hebt in breiten Halben-Werten in der ersten Stimme an, während die Gegenstimmen, frei und nicht weisengebunden, in unregelmäßigen Abständen hinzu kommen. Darauf tritt in ebenso unregelmäßigen Abständen, durch alle Stimmen laufend, die zweite Zeile hinzu, bis am Schluß die erste Zeile wieder in Halben-Werten in der dritten Stimme erscheint, während die Gegenstimmen frei sind. Eine bestimmte, zu

Grunde liegende Form, die irgendwo in Walthers choralem Werk einmal wiederkehrte, läßt sich hier nicht erkennen.

Die andern Choralvorspiele haben alle die gleiche Struktur des Satzes. Grundform ist die Choralfuge. Das Wort Choralfuge ist zweideutig: es kann die Fuge bedeuten, die als thematisches Material eine Choralzeile hat, oder es kann eine Fuge mit frei erfundenem thematischen Material über einem Choral-cantus-firmus — meist im Baß — bedeuten. Innerhalb der Behandlung der Choralvorspiele ist die Choralfuge immer als Fuge gemeint, deren thematisches Material dem Choral entnommen ist, deren Führer („dux") meist die erste Choralzeile ist. Vorweg sei festgestellt, daß nicht immer eine Fuge im strengen Sinne vorliegt, sondern daß es sich gelegentlich um fugenhafte Imitationssätze handelt. Als Beispiel gelte das Vorspiel zu „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (a. a. O., Nr. 26). Die erste Choralzeile als Führer wird nicht wie üblich vom Begleiter (comes) auf der Quinte beantwortet, sondern sie wird „wörtlich", mit der gleichen Tonstufe beginnend, wiederholt, imitiert. Meistens ist aber das Choralvorspiel eine Fuge über die erste Choralzeile. Als Beispiel sei die Bearbeitung von „Nun bitten wir den Heiligen Geist" (a. a. O., Nr. 201) angeführt. Hier setzt der Führer im Baß ein, wird vom Begleiter auf der Quinte im Tenor beantwortet, erscheint auf der ursprünglichen Tonstufe, auf der Tonika im Alt und wird endlich wieder auf der Quinte im Sopran gebracht. Die Gegenstimmen sind frei und nicht von der Weise abhängig. In der beschriebenen Art läuft die erste Zeile durch alle Stimmen. Nachdem in den ersten zwölf Takten das Thema fünf mal unverziert, „plan" aufgetreten ist, folgt ein Zwischenspiel, in dem der Alt durch Umbildung, Umspielung und Verkürzung des Themas gewonnen wird. Dieses umgebildete Thema tritt im weiteren Verlauf des Satzes neben der planen ersten Zeile öfters auf, und zwar meist noch mehr umgebildet als Zwischenspielmotiv. Eine ausgesprochene Engführung fehlt. In ähnlicher Weise sind sehr viele Vorspiele aufgebaut. Die Mehrzahl dieser ausgesprochenen Choralfugen lockert das formale Gefüge aber dadurch auf, daß außer der ersten Choralzeile noch andere hinzugenommen werden. Meistens ist es die zweite Zeile. Sie tritt oft als Gegenstimme zur ersten auf. Dafür möge als Beispiel das Vorspiel zu „Das alte Jahr vergangen ist" (a. a. O., Nr. 55) gelten: von Takt 16 ab tritt die zweite Zeile als Gegenstimme zur ersten auf. Ebenso ist es in dem Vorspiel zu „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, daß ich einmal muß sterben" (a. a. O., Nr. 116). Oder es ist so, daß die erste und zweite Zeile den Führer bilden wie in „Erschienen ist der herrliche Tag" (a. a. O., Nr. 66), das folgenden Aufbau hat: in der Exposition bilden die beiden ersten Zeilen das Thema, in der Durchführung trennen sie sich und am Schluß treten sie gleichzeitig als Kontra-punkte, als Gegenstimmen auf. Wieder anders ist der Aufbau von „Herr Gott, Dich loben wir" (a. a. O., Nr. 95): hier treten beide Choralzeilen nacheinander auf und werden dann miteinander und gegeneinander durchgeführt. Das geht hier so weit, daß die Fugenform sehr stark aufgeweitet wird. Streng genommen, wäre die zweite Zeile das thematische Material für die

Zwischenspiele; aber dann läge hier der gewiß seltene Fall vor, daß die Zwischenspiele ausgedehnter und breiter sind als die eigentlichen thematischen Durchführungen des Themas! Der Einbau der zweiten Zeile geht so weit, daß beide Zeilen als gleichberechtigte musikalische Gedanken nebeneinander stehen. In „Nun freut euch, Gottes Kinder all" (a. a. O., Nr. 204) liegt der Fall so, daß hier mit den beiden ersten Zeilen eine Doppelfuge zustande kommt. Außerdem wird die zweite Zeile als motivisches Material für die Zwischenspiele benutzt; Beleg: „Es woll uns Gott genädig sein" (a. a. O., Nr. 76). Noch weiter in der Verwendung der Choralzeilen geht das Vorspiel „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ" (a. a. O., Nr. 32). Im Verlauf des Satzes treten außer den freien, nicht weisengebundenen Gegenstimmen die zweite und fünfte Zeile als Gegenstimmen und die achte Zeile in Zwischenspielen auf. Endlich lösen zwei Choralvorspiele im Prinzip die Form des Choralvorspiels zu Gunsten des Orgelchorals auf: „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht" (a. a. O., Nr. 118) und „Warum sollt ich mich denn grämen" (a. a. O., Nr. 246). Bei jenem liegt wieder eine Doppelfuge vor; aber diesmal so, daß zu der ersten Choralzeile ein freier, nicht weisengebundener Gedanke von einer gewissen Eigen-Art tritt. Am Schluß wird mit freien Gegenstimmen, die auch nicht in Beziehung zum zweiten Thema stehen, der ganze Choral organisch angefügt. Genau so ist das andere Choralvorspiel gebaut: auf eine Fuge über die erste Choralzeile folgt in organischer Verbindung der ganze Choral am Schluß!

Der Abschnitt über das Choralvorspiel sei abgeschlossen mit dem Versuch, die geschichtlichen Wurzeln von Walthers Form festzustellen und damit den geschichtlichen Standort seines Choralvorspiels anzuzeigen.

Das Choralvorspiel als Choralfuge über eine oder mehrere Choralzeilen ist die Eigen-Art der sogenannten mitteldeutschen Überlieferung, als deren geistiger Führer wohl Johann Pachelbel zu gelten hat. Pachelbel pflegt die Form der Choralfuge in ausgedehntem Maße. Schüler Pachelbels ist auch Walthers Lehrer Johann Heinrich Buttstedt, der als unmittelbarer Nachfolger des mitteldeutschen Kreises um Pachelbel und Johann Christoph Bach gilt[39]. Wenn auch — wie an anderer Stelle gesagt — der Unterricht Buttstedts nicht eben mustergültig war, so ist doch anzunehmen, daß er seinen Schüler wenigstens in etwa auf die Formen der mitteldeutschen Tradition gebracht hat. Man darf also vermuten, daß Walther die Choralfuge zunächst von Buttstedt übernommen hat und später, als er sich „stumme Lehrmeister" beschaffte und von seinem Freund Wilhelm Hieronymus Pachelbel, dem Sohn Johanns, kam, „um auch von diesem und andern Musicis daselbst, zu profitieren" (vgl. S. 7) mit der Quelle dieser Kunst bekannt geworden ist. Die Form des Choralvorspiels als Choralfuge über eine Choralzeile geht letztlich auf die von Samuel Scheidt gepflegte Choralfantasie zurück. Im Aufbau zeichnet sich diese Choralfantasie aus durch Vielgliedrigkeit, sodaß sie einem Ricercar ähnelt, dessen Themen die einzelnen Choralzeilen sind. Die geschichtliche Entwicklung war so gelaufen, daß in der mitteldeutschen Überlieferung von diesem „Choralzeilenricercar" — wie hier die Choralfantasie Scheidtscher Prägung einmal genannt

werden soll — nur der erste Teil mit der ersten Choralzeile übrig blieb. So wurde aus der Choralfantasie die Choralfuge. Wurden auch die formalen Gebilde Scheidts so aufgelöst, so blieben doch seine kompositorischen Grundsätze in Geltung. Scheidt wandte in der Choralfantasie den Grundsatz an, den er in der Vorrede zum dritten Teil der „Tabulatura nova" so ausspricht: „in gratiam potissimum eorum, qui purè & absque ullo colore Organo ludere gaudent" [31]) sei hier geschaffen worden. Aus den Werken, auf die sich diese Bemerkung bezieht, läßt sich einwandfrei feststellen, daß Scheidt damit folgendes gemeint hat: „purè" heißt, die Weise bleibt gemäß dem Wortsinn „unverziert, schmucklos, ohne jede Zutat" oder mit dem Fachausdruck unkoloriert; „absque ullo colore" heißt, das kontrapunktische Material, die Gegenstimmen verwenden keinen „color", kein frei erfundenes Material, sondern sind an die Weise gebunden, sind „choralgezeugt". „Sogar hierin folgten ihm die mitteldeutschen Organisten nach, verstanden jedoch die Härte seiner Forderungen dadurch zu mildern, daß sie die Substanz des Chorals nur während der Zeilenzwischenspiele einströmen ließen. ‚Das eigentlich contrapunctische Material wird aber nicht daher genommen, sondern frei erfunden'" [32]). All diese Eigen-Arten der mitteldeutschen Überlieferung finden sich in Walthers Choralvorspielen wieder. Teilweise versucht Walther seine Haltung noch mehr an Scheidt zu festigen als die Mitteldeutschen. Das geschieht, wenn er in den angeführten Beispielen Motive der Weise — etwa die zweite oder andere Zeile — als kontrapunktisches Material einführt. Von da her wäre dann formalhistorisch die eigenartige Verwendung der zweiten, fünften und achten Zeile in dem erwähnten „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ" zu verstehen [33]). Vom geschichtlichen Ursprung der Choralfuge als dem Überbleibsel der Choralfantasie ist endlich auch die organische Anhängung des Chorals in „Warum sollt ich mich denn grämen?" erklärlich. Eine Scheidtsche Choralfantasie über den Choral würde etwa so aussehen:

Abschnitt A (Bearb. d. 1. Z.)	+	Abschnitt B (Bearb. d. 2. Z.)	+	Abschnitt C (Bearb. d. 3. Z.)	+	Abschnitt D (Bearb. d. 4. Z.)

Bei der Waltherschen Bearbeitung ist der Abschnitt A (Fugierung der ersten Zeile) erhalten geblieben, die Abschnitte B—D, die Bearbeitung der zweiten bis vierten Zeile, sind zusammengeschrumpft auf den einfachen, scheinpolyphonen Satz der drei Choralzeilen!

Einen Schritt weiter geht Walther in der Bearbeitung von „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht". Formalhistorisch liegt auch hier die Zusammenziehung der Scheidtschen Fantasieform vor. Aber kompositorisch-stilistisch tritt hier ein neues auf. Im gesamten mitteldeutschen Kreis ist es ungewöhnlich, daß eine Choralzeile eine Gegenstimme bekommt, die durch den ganzen Satz festgehalten wird. Das ist hier in solch ausgeprägtem Maße der Fall, daß — wie schon gesagt — dadurch eine Doppelfuge entsteht. Auch hier hat Walther einen geschichtlichen Vorgänger: Dietrich Buxtehude, den Hauptvertreter der sogenannten norddeutschen Tradition. Buxtehude pflegt in seinen großen Choral

fantasien, die sich in wesentlichen Dingen von denen Scheidts unterscheiden, dann einer Weisenzeile einen festbleibenden musikalischen Gedanken, ein immer wieder auftretendes Motiv zuzugesellen, wenn die Zeile unverbildet fugiert wird. Diesen Brauch nimmt Walther hier auf. Damit tut er das gleiche, was J. S. Bach auch gemacht hat, z. B. in den Choralfugen „Nun komm der Heiden Heiland" (Peters V, 43) oder „Lob sei dem allmächtigen Gott" (P. V, 39).

Man darf also feststellen, daß, geschichtlich gesehen, Walthers Choralfuge wesentlich in der mitteldeutschen Tradition gründet. Teilweise geht er über die Mitteldeutschen hinweg, indem er einerseits zu Scheidt und seinen kompositorisch-stilistischen Grundsätzen zurückzugehen versucht, andererseits stilistische Elemente der Norddeutschen in die Choralfuge aufnimmt.

Sollen nun

Die Orgelchoräle

behandelt werden, so bildet die einzige Choralfantasie, die Walther geschrieben hat, den gegebenen Anknüpfungspunkt. Es ist das die Fantasie über den Choral „Ach Gott und Herr" (a. a. O., Nr. 7). Ihr Aufbau: im ersten Teil (Takt 1–33) werden die ersten beiden Choralzeilen als Choralfuge durchgeführt. Sie sind unverbildet, nicht koloriert. Die Gegenstimmen sind frei, nicht weisengebunden. Auch die Zwischenspiele sind frei erfunden und von der Weise weithin unabhängig; Anklänge an sie treten nur gelegentlich, fast zufällig auf: so die umgebildete zweite Zeile in den Takten 16/17 und 18/19. Dem ersten Teil folgt in Takt 33—36 die dritte Zeile fünfstimmig, homophon, Note gegen Note, von einem Echo unterbrochen. Stand die Bearbeitung bis Takt 33 im $^4/_4$-Takt, so setzt mit Takt 37 $^6/_8$-Takt ein. Es beginnt der dritte Teil, der von Takt 37—73 reicht; er ist wiederum eine Choralfuge, und zwar über die vierte und fünfte Zeile, die aber umgebildet sind: aus

wurde

Die Zeilen sind also rhythmisch umgebildet. Kolorierung liegt wieder nicht vor. Die Gegenstimmen sind völlig frei, auch ohne gelegentlichen Anklang an die Weise. Die Zwischenspiele sind von der gleichen Art. In Takt 69 tritt ein Orgelpunkt auf d ein und der zweite Teil schließt dann auf der Dominante. Mit Takt 74 setzt $^4/_4$-Takt ein. Die sechste Zeile wird in einem neun Takte umfassenden vierten Teil als Fughetta durchgeführt, die in ihrer Art den Teilen 1 und 3 grundsätzlich gleich ist. Schematischer Aufriß:

1. Teil: T 1—33, Choralfuge über Zeile 1 und 2, Pachelbeltypus;
2. Teil: T 34—36, Zeile 3 in homophonem, fünfstimmigem Satz;
3. Teil: T 37—73, Zeile 4 und 5 als Choralfuge, Pachelbeltypus;
4. Teil: T 74—82, Zeile 6 als Choralfughetta, Pachelbeltypus.

Versucht man auch hier, die geschichtlichen Wurzeln zu Walthers einziger Choralfantasie aufzuzeigen, so wäre folgendes festzustellen: das vorliegende Werk zeigt deutlich die Vielteiligkeit der Choralfantasie, wie sie sowohl dem Scheidtschen wie auch dem norddeutschen, etwa Buxtehudeschen Typ eigen ist. Von Scheidt trennt sie die Kürze des zweiten und vierten Teils und die Aufgabe des „absque-ullo-colore"-Prinzips. Von Buxtehude trennt sie einerseits der Anfang. Während die norddeutsche Choralfantasie fast immer improvisatorisch, „mit einer repräsentativen Darstellung der ersten Choralzeile als einer höchst subjektiv kolorierten, von den Unterstimmen aber diskret begleiteten Diskantmelodie"[34]) beginnt, fängt Walther — wie der Scheidt-Typus — mit einer Choralfuge, also imitatorisch an. Andererseits ist die Verwendung der instrumentalen Koloratur und der häufige Gebrauch des Echos wesentliches Stilmerkmal des Buxtehude-Typus: beide f e h l e n bei Walther. Walthers Choralfantasie steht also in der Mitte zwischen Scheidt und Buxtehude-Tunder. Die Verkürzung der Teile zwei und vier läßt deutlich die Verwandtschaft mit den beiden zuletzt besprochenen Choralfugen erkennen.

Eine gewisse Verwandtschaft im Aufbau zeigen eine Reihe von anderen Orgelchorälen. Als Beispiel sei hier der Orgelchoral „Mitten wir im Leben sind" (a. a. O., Nr. 200) angeführt. Im Tenor beginnt die erste Zeile in Viertelwerten, begleitet von einem frei erfundenen Baß. Im zweiten Takt übernimmt sie der Baß in Achtelwerten; weiter kommt hier die zwölfte Zeile in Achtelwerten und im dritten Takt die zweite Zeile in Achtelwerten hinzu, bis endlich im vierten Takt die Weise in Halbenwerten einsetzt. Der Kontrapunkt wird gebildet von dem frei erfundenen Motiv des ersten Taktes, der ersten Choralzeile, die in Achtel- und Viertelwerten auf anderen Tonstufen auftritt, und von frei erfundenen, laufenden Füllstimmen. Auf ähnliche Art wird jeder Zeileneintritt der Weise, die nach jeder Zeile pausiert, durch Weisenmotive vorbereitet und jede Weisenzeile größtenteils von Kontrapunkten begleitet, die der Weise entnommen sind, die aus der Weise durch Verkürzung der Notenwerte oder Versetzung auf eine andere Tonstufe gewonnen sind. Kolorierung tritt so selten auf, daß man sie außer acht lassen kann. Den Bau dieses Chorals mag ein schematisches Übersichtsbild verdeutlichen.

(Im folgenden werden einheitlich in den bildlichen Darstellungen für Cantus-firmus-Zeilen die Großbuchstaben, für Motive, die der Weise entnommen sind, die Kleinbuchstaben, für frei erfundene Motive, die mit der Weise nicht zusammenhängen, die griechischen Buchstaben verwandt. A ist also die erste Choralzeile, a ein der ersten Choralzeile entnommenes Motiv, α ein frei erfundenes Motiv.)

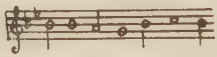
Sopran	A - - B - -	C - D - - - E F G H I - K - h M
Alt	a - b a ε - - - ϱ - ·	ϑ - a μ - a o f ς a g - a χ ω - ββ - l εε - -
Tenor	α a β γ - - b - η - ·	c - ϰ d - e - a ν - b λ t ι - υ - φ ψ α - k γγ α ζζ - -
Baß	m δ - a a	c λ d - - a ξ a - ζ i δδ - - -

(Der häufige Auftritt des a-Motivs soll später noch besondere Behandlung finden.)

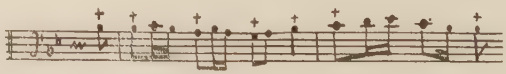
Man wird auch hier nach den geschichtlichen Wurzeln dieser Form suchen. Da ist festzustellen, daß sie noch viel mehr im Gefolge Scheidts steht als die schon behandelte Choralfantasie „Ach Gott und Herr". Hier liegt nämlich die Verkleinerung der ausgesprochen Scheidtschen Fantasieform vor, die der „purè absque ullo colore"-Forderung durchaus gerecht wird. Wie das Übersichtsbild weitgehend verdeutlichen wird, ist das Gegenstimmenmaterial zum großen Teil nicht frei erfundener „color", sondern der Weise entnommen. Was diese Form von der Scheidts scheidet, ist die Verkürzung der einzelnen Teile auf ein paar Takte. Scheidt baut seine Fantasie über „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ" folgendermaßen auf:

Behandlung der	1.—4.	Zeile:	Takt		1—55
„ „	5.	„ :	„		56—97
„ „	6.—7.	„ :	„		98—190
„ „	8.	„ :	„		191—212
„ „	9.	„ :	„		213—252.

Walther führt die einzelnen Choralzeilen ebenso imitatorisch durch wie Scheidt. Aber er zwingt die Behandlung von zwölf Zeilen in einen Raum von 66 Takten. Die Vielgliedrigkeit, die bei Scheidt durch ganz deutliche, harmonische Schlüsse unterstrichen wird, fällt hier ganz. Diese Form wird von anderen Momenten durchbrochen in „O Jesu, meine Wonne" (a. a. O., Nr. 224). Grundsätzlich ist der Aufbau der gleiche wie in „Mitten wir im Leben sind". Aber während in diesem die Zeilen und die Zeilenmotive völlig unverbildet, „plan" auftraten, wird hier das aus der Weise gewonnene Gegenstimmengut durch Neben-, Wechsel- und Durchgangsnoten umgebildet, während die Weise selbst unverbildet im Baß erscheint. Zum Beispiel wird aus der ersten Zeile:



durch Umbildung diese Gegenstimme:



Auch dafür ist ein historisches Vorbild vorhanden: Buxtehude, der die Cantus firmi fast aller seiner überlieferten Choralbearbeitungen and ebenso die aus dem Cantus firmus gewonnenen Gegenstimmen koloriert. Von Scheidt her gesehen, wird hier zwar das „purè" aufgegeben, aber eigentlichen „color" in den Gegenstimmen, also frei erfundenes musikalisches Gut, führt Walther nicht ein. Doch die Gegenstimmen sind eben nicht „purè"! Hat man die Kunst Pachelbels einmal „Enkelkunst Scheidts" genannt, so darf man hier wohl von einer Sohneskunst reden, die im letztbehandelten Fall von zeitgenössischen Strö-

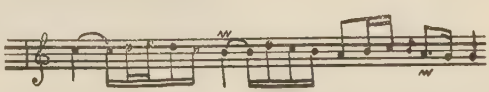
mungen aufgeweitet wird. Noch zwei sehr deutliche Beispiele: die beiden Bearbeitungen von „Mach's mit mir, Gott, nach Deiner Güt" (a. a. O., Nr. 184 und 185).

Der Grundhaltung der Scheidtschen Urform und der nach Buxtehude hin aufgeweiteten Nebenform kommen andere wieder sehr nahe. Sie haben folgende Bauart. Die erste Choralzeile erscheint unverziert, aber in Achtel- oder Viertelwerte verkürzt oder auf andere Stufen versetzt in einer Stimme, läuft durch die andern Stimmen, bis der Cantus firmus in breiten, meist Halbenwerten einsetzt. Vom Eintritt der Weise ab sind die Gegenstimmen frei und unbestimmt; d. h. bestimmte Motive kehren nicht wieder, motivische Arbeit liegt nicht vor. Als Beispiel gelte der Orgelchoral „Ach Gott und Herr" (a. a. O., Nr. 9), dessen Bauart folgendes Bild verdeutlichen mag:

1. St.			A	-		B		C			D		E		F
2. St.	a	α	-	β	b	ε	η	-	d	λ	-	e	μ	f	π
3. St.	a	b	a	γ	b	δ	ζ	ϑ	-	d	$\varkappa$	-	-	e	-	ν	f	-	ϱ

Auch diese Form hat ihren geschichtlichen Vorläufer: die mitteldeutsche Überlieferung, etwa Pachelbel, bauen auf diese Art ihre Orgelchoräle. Es ist das also die „Enkelkunst Scheidts": „Scheidt hatte auch die Melodik der Gegenstimmen seinem puristischen Prinzip unterworfen. Ihre Motive sollten choralgezeugt sein. Sogar hierin folgten ihm die mitteldeutschen Organisten nach, verstanden jedoch die Härte seiner Forderung dadurch zu mildern, daß sie die Substanz des Chorals nur während der Zeilenzwischenspiele einströmen ließen" [32]). Auch diese Form ist nicht in starrer Unveränderlichkeit vorhanden, sondern sie wird durch andere Stilmomente durchbrochen. Der Orgelchoral „Ach Gott und Herr" (a. a. O., Nr. 8) ist in seiner Anlage mit dem eben analysierten Beispiel gleich; er unterscheidet sich von ihm dadurch, daß die Weise koloriert erscheint. Aus

wird



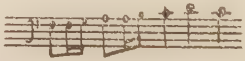
Auch die Bearbeitung des Chorals „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (a. a. O., Nr. 23) ist, im Grunde genommen, mit dem oben analysierten Beispiel formal verwandt. Der Unterschied liegt darin, daß die der Weise entnommenen Gegenstimmen koloriert sind, während die Weise selbst unverbildet, plan auftritt. Diese Eigenarten der Cantus-firmus-Kolorierung und der Gegenstimmenkolorierung werden kombiniert in der Bearbeitung von „Gott des Himmels und der Erden" (a. a. O., Nr. 82). Die Übernahme der Kolorierung ist das Eindringen norddeutscher Stilprinzipien; denn von der norddeutschen Tradition, vornehmlich von ihrem Führer Dietrich Buxtehude heißt es: „Da-

gegen wird nun das Schwergewicht in der Satztechnik mehr und mehr auf das Verzierungswesen gelegt. Es ist eine unmittelbar sich aufdrängende Wahrnehmung, die man in den Werken der jüngeren Hamburger und Lübecker Meister macht, daß diese Komponisten nicht, wie etwa Scheidt, Motivtechniker, sondern in erster Linie Koloristen sind“ [36]). Was Walthers Bearbeitungen sowohl von dem mitteldeutschen wie von dem norddeutschen Kreis trennt, ist die Tatsache, daß er in gleichem Maße Motivtechniker und Kolorist ist. Oder in historischer Sicht: Walthers Werk ist die Synthese der mitteldeutschen und norddeutschen Tradition!

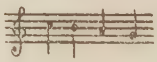
Weitere Auflockerung der schon durch norddeutsche Gestaltungsgrundsätze aufgeweiteten Grundform — als deren Muster der oben analysierte Choral „Ach Gott und Herr“ (a. a. O., Nr. 9) gelten mag — geschieht dadurch, daß gelegentlich die imitatorische Vorbereitung einzelner Zeilen fortfällt. Meist ist das mit der ersten Zeile der Fall. Beleg: „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ (a. a. O., Nr. 80) oder die beiden Bearbeitungen von „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (a. a. O., Nr. 167 und 169). Doch auch für andere Zeilen fehlt die imitatorische Vorbereitung. Zum Beispiel wird in der Bearbeitung von „Ach Gott und Herr“ (a. a. O., Nr. 9) die Einführung, die Vorbereitung der dritten Zeile unterlassen.

Ferner ist von besonderem Interesse die Behandlung der Weise. Daß sie koloriert wird, ist schon gesagt. Dargestellt werden soll nun, wie diese Kolorierung vor sich geht [37]). In der Bearbeitung von „Gottes Sohn ist kommen“ (a. a. O., Nr. 84) lautet die unverbildete erste Zeile — als Cantus firmus im Baß auftretend — folgendermaßen:

Sie wird in der einleitenden Imitation umgebildet zu:



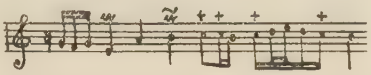
Das ist der alte Brauch des „transitus“, des Durchgangs, aus den „figurae fundamentales“. In der Bearbeitung von „Ach Gott und Herr“ (a. a. O., Nr. 8) werden sämtliche Zeilen auf folgende Weise umgebildet. Die plane erste Zeile lautet so:



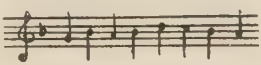
Koloriert hat sie dieses Gesicht:

Von den „figurae fundamentales“ ist das die „syncopatio“. Bei dem Choral „Jesus, meine Zuversicht“ (a. a. O., Nr. 150) heißt die erste Weisenzeile:

Sie wird umgeformt zu:



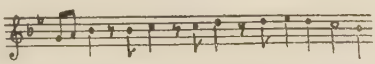
Die mit + bezeichnete Wiederholung des c ist nach den maßgebenden Theoretikern die „multiplicatio“. Die zweite Zeile des Chorals „Kommt her zu Mir! spricht Gottes Sohn“ lautet in ursprünglicher Gestalt:



Walther umspielt sie:

Das ist die Kolorierungsart der „superjectio“, in der auch andere Choralzeilen verziert werden. Die ursprüngliche Form der ersten Choralzeile von „Ach Gott, erhör mein Seufzen und Wehklagen“ ist:

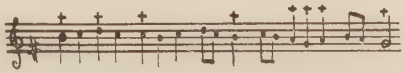
In Walthers Bearbeitung sieht sie so aus:



Auch diese Kolorierungsart ist überliefertes Gut: die „abruptio“. Sämtliche hier aufgeführten Kolorierungsweisen hat Walther dem norddeutschen Komponistenkreis von Buxtehude und Tunder bis Böhm entnommen; denn bei ihnen lassen sich sämtliche Verzierungsarten, die hier erwähnt sind, als gebräuchlich,

sogar als gern gebräuchlich nachweisen. Eine andere Verzierungseigenart: die letzte Zeile des Chorals „Freu dich sehr, o meine Seele" ist:

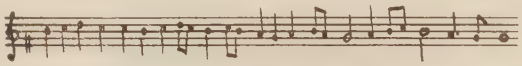
Walther faßt sie so (a. a. O., Nr. 78):



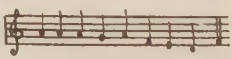
Aber: wenn er bei dem hier angezeigten Schluß angekommen ist, ist das harmonische Gefüge so, daß das g gerade auf einen Sextakkord fällt.

Walther läßt nun das g nicht – gleichsam als Orgelpunkt — bis zum Schluß liegen, sondern er hängt folgenden Zusatz an:

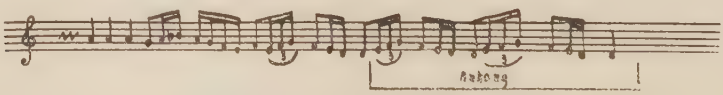
sodaß nun die verzierte, ganze letzte Zeile so aussieht:



Inzwischen kadenzieren die anderen Stimmen regelrecht über D und D⁷ nach T. Das entspricht dem norddeutschen Brauch der „Kadenzimprovisation". Eine ähnliche Verlängerung der Choralzeile findet sich in „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (a. a. O., Nr. 59). Dort hat die erste Zeile



folgendes Aussehen:



Diese Art der Zeilenverlängerung, gelegentlich „Passagenschwanz"[38]) bezeichnet, erscheint in norddeutschen Choralbearbeitungen ziemlich oft; „damit erhält das ‚Choralzitat' gewissermaßen sein musikalisches Anführungs- und Schlußzeichen, es wird apostrophiert . . . Oft aber ist die Apostrophe nur einseitig vorhanden, bald fehlt sie zu Beginn . . ."[39]). Aber damit ist es noch nicht genug in der ungeheuren Vielseitigkeit der Cantus-firmus-Behandlung. In

„Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (a. a. O., Nr. 59) beginnt die erste Stimme nach der Einleitung damit, daß sie die ersten vier Weisentöne erklingen läßt, pausiert und erst dann die eigentliche erste Zeile ertönt. Im Orgelchoral „Kommt her zu Mir! spricht Gottes Sohn" (a. a. O., Nr. 158) geschieht dasselbe. Der Orgelchoral „Mach's mit mir, Gott, nach Deiner Güt" (a. a. O., Nr. 184) nimmt vor der fünften Zeile deren ersten vier Töne vorweg. Besonders häufig wiederholt der Orgelchoral „Jesus, meine Zuversicht" (a. a. O., Nr. 150) Weisenzeilen oder Teile von Weisenzeilen. Sein Übersichtsbild sei hierher gesetzt, (wobei eingeklammerte Buchstaben nur einen Teil der Zeile bedeuten; (A) heißt also: ein Teil der ersten Zeile):

1. St.	A	· A - B B B ·	C D D
2. St.	a b α b	· β b γ δ b ε b ·	ζ (b) η (b) ϑ (b)

Die Zahl der Beispiele ließe sich beliebig vermehren! Auch das ist ein Brauch der norddeutschen Überlieferung. Auffällig bei Walther ist, daß diese Wiederholung oder Vorwegnahme einzelner Zeilenteile eng mit dem Choraltext zusammenzuhängen scheint. So heißt der Text bei „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", der durch die Vorwegnahme besonders unterstrichen wird: „D u r c h A d a m s F a l l !" Es liegt nahe bei dieser Betonung, an die Stelle aus dem Römerbrief zu denken: „Wie durch e i n e s M e n s c h e n F a l l die Sünde in die Welt gekommen ist . . ." Oder: im obigen zweiten Beispiel läßt die Betonung von „K o m m t h e r z u M i r !" denken an Christi Aufforderung: „Kommet her zu Mir, alle, die ihr mühselig und beladen seid". Ebenso textbezogen erscheint die Vorwegnahme eines Teils der fünften Zeile bei „Mach's mit mir, Gott, nach Deiner Güt!"; die Zeile heißt: „So nimm sie, Herr!" (Gemeint ist die Seele.) Diese Wortbezogenheit läßt sich in den allermeisten Fällen nachweisen, sodaß die Vermutung nahe liegt, daß hier neben dem norddeutschen Brauch auch das Wort (im theologischen Sinne: der λογος formbildende Kraft aufweist.

Zur Verzierung der Weise tritt in verhältnismäßig wenigen Fällen ein anderes Moment. Im Choral „Ach Gott, erhör mein Seufzen und Wehklagen" sind die dritte und vierte Zeile melodisch identisch. In Walthers Bearbeitung (a. a. O., Nr. 1) wird die dritte Zeile forte auf dem ersten Manual gespielt und dann die vierte mit den gleichen Begleitfiguren piano auf dem zweiten Manual wiederholt. Das ist die Einführung des bei den Norddeutschen in der Fantasie oft schrankenlos verwandten Echos in die Kleinform des Orgelchorals.

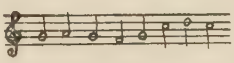
Eine Eigen-Art Walthers ist folgende Bauweise. Die Bearbeitungen von „Ach, schönster Jesu, mein Verlangen" (a. a. O., Nr. 13 und 14) hat folgenden Aufbau: nach der einleitenden, weisengebundenen Imitation erscheint die Choralzeile im Baß unverbildet, während er im Sopran koloriert auftritt. Ähnliche Anlage weist der Orgelchoral „Nun komm der Heiden Heiland" auf.

(Vgl. a. a. O., Nr. 209.) Hier erscheint die Weise teils koloriert, teils plan in mehreren Stimmen. Aber was ihn von dem ersteren unterscheidet, ist, daß sie nicht immer auf der gleichen Tonstufe erscheint. Bringt sie der Sopran auf der Tonika, so der Baß auf der Quinte. Ist das hier nur für die beiden ersten Zeilen durchgeführt, so ist es bei der Bearbeitung von „Hilf, Gott, daß mir's gelinge" (a. a. O., Nr. 128) folgerichtig durchgeführt: die Weise erscheint im Baß plan auf der Tonika, im Sopran koloriert auf der Quinte. Wurde oben dargestellt, daß Walthersche Bearbeitungen in formaler Hinsicht die Synthese norddeutschen und mitteldeutschen Wollens bedeuten, so kann das hier auf anderem Gebiete erhärtet werden. Die Eigen-Art der Scheidt-Haltung und die seiner Pachelbelschen „Enkelkunst" ist dahingehend festgelegt worden, daß die Nicht-Kolorierung sowohl des Chorals wie auch der choralgezeugten Gegenstimmen „das musikalische Symbol eines inhaltsblinden, schriftgläubigen Gehorsams gegen das göttliche Wort" [40]) bedeutet. Die Haltung des Buxtehude-Tunder-Böhm-Kreises dagegen ist dahin gekennzeichnet: „Das Hauptbestreben der Nordländer geht nämlich dahin, die Choralmelodie in ihren Bearbeitungen nicht quasi als toten Buchstaben zu begreifen und dementsprechend ohne jede subjektive Zutat von Verzierungen rein darzustellen, wie es etwa Scheidt getan hatte, sondern sie — im Sinne einer persönlich-mystischen Erfassung des Bibelworts" in der „in Koloraturen eingehüllten und dadurch ‚lebendig'" gemachten Choralverzierung. Damit ist Walther nicht nur formgeschichtlich die Synthese norddeutschen und mitteldeutschen Wollens, sondern auch geistesgeschichtlich oder — der Ausdruck sei in diesem Zusammenhang einmal erlaubt — geistlich-geschichtlich. Nimmt man einmal die Formel von dem Choral als dem „metamorphosierten Bibelwort" [42]) auf, so darf man hinsichtlich dieser zuletzt erwähnten Choralbearbeitungen sagen: vergessen die Norddeutschen über allzu starker, persönlicher Erfassung des Bibelworts in kolorierender Verhüllung nahezu das eigentliche Bibelwort — vgl. dazu Böhms Haltung, bei dem man oft den Choral nicht mehr wiederkennt — und wagen Scheidt und die Mitteldeutschen nicht die In-Beziehung-Setzung des Bibelworts auf das Persönliche, so stellt Walther hier das unpersönliche, nichtgedeutete, nicht „kolorierte" Bibelwort neben das persönlich-bezogene, für das Hier und Jetzt gedeutete, „kolorierte" Bibelwort!

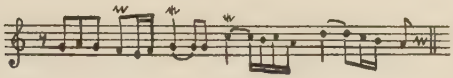
Einen ganz andern Weg, die Weise in zwei Stimmen zu bringen, schlägt Walther im Orgelchoral „Ach Gott und Herr" (a. a. O., Nr. 3) ein. Als Grundform liegt der Typus der oben behandelten „Pachelbelschen Orgelmotette" vor, übrigens mit einer nach Buxtehude hin aufweitenden Eigenart: in den ersten fünfzehn Takten sind die choralgezeugten Gegenstimmen unkoloriert, ab Takt fünfzehn wird das kontrapunktische Material durch Umspielung der dritten Zeile gewonnen. Die Weise erscheint im Baß und Tenor im Kanon der Oktave. Es ist möglich, daß der geschichtliche Ahne dieser Bauordnung mit kanonischer Führung des Cantus firmus der Erfurter Organist Andreas Armsdorf ist. Jedenfalls soll für ihn „kanonische Führung des Cantus firmus . . . besonders bezeichnend" [43]) gewesen sein. Und es liegt ja die Vermutung nahe, daß der

junge, musikinteressierte Walther Armsdorf, der 1699 gestorben ist, noch selbst in Erfurt gehört hat.

Kanonische Stimmführung liegt auch vor in Chorälen wie „Ach Gott und Herr" (a. a. O., Nr. 4) und „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" (a. a. O., Nr. 153). Nur ist hier nicht die Weise im Kanon zu hören, sondern die Gegenstimmen finden sich in kanonischer Führung vor. Bei beiden Choralbearbeitungen ist leicht nachzuweisen, daß der Kanon, der über dem in breiten Notenwerten im Baß liegenden Cantus firmus läuft, aus der Weise durch Umspielung gewonnen ist. Als Beleg seien die erste Zeile des Chorals „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" und der aus ihr gewonnene Anfang der einen Kanonstimme hierher gesetzt:



wurde zu



Auch diese Bauordnung hat ihre geschichtliche Wurzel. Sie ist bei Scheidt zu suchen, der in den liturgischen Choralvariationen der Tabulatura nova, also in den Variationen über die verschiedenen Magnificattöne, außerdem „Christe, qui lux es et dies" und „O lux beata Trinitas", die Kunst kanonischer Stimmführung in ausgedehntem Maße pflegt. Sie mag über Weckmann, der in dieser Art als Scheidts Schüler anzusehen ist, auf Walther gekommen sein.

Eine weitere Variante der als Synthese von Pachelbel- und Buxtehude-Haltung erkannten Grundform liegt vor in einer Reihe von anderen Orgelchorälen. In welcher Hinsicht hier eine weitere Durchbrechung der Grundform vorliegt, mögen die analytischen Übersichtsbilder zweier Choräle verdeutlichen. Der Choral „Aus der Tiefen rufe ich" (a. a. O., Nr. 35) hat folgenden Aufbau:

1. St.				A	B	(B)	(B)	C		D	-	- -
2. St.	a	b	(b)	α	β	γ	b	b	α	a	(b)	δ b b α

Der Choral „Ach Gott, erhör mein Seufzen" (a. a. O., Nr. 1) weist folgenden Bauplan auf:

1. St.			A		B		C		D	E
2. St.			a		b		β		ε	η
3. St.	a	φ	α	φ	αφ	(φ)	γ	(φ)	ζ	φ	ϑ

Bei beiden Bearbeitungen ist es auffällig, daß gewisse Themen — hier ist es φ dort ist es b — regelmäßig wiederkehren, periodisch auftreten: Ritornellcharakter

tragen! Walther führt das Ritornell auch noch in einer Reihe anderer Bearbeitungen ein; meist sind es Bicinien. Aber auch in den Tricinien findet sich das Ritornell. Vielfach ist es ein einstimmiger Sologang der tiefsten Stimme. Man wird auch hier nach der geschichtlichen Wurzel dieser Form suchen. Und da darf man wohl die Behauptung aufstellen, daß die Einführung des Ritornells in die Choralbearbeitung Walthers besondere Eigen-Art ist. Allerdings hat er nicht etwas völlig Neues geschaffen, sondern formale Sonderheiten weltlicher Formen auf den Orgelchoral übertragen. Das Ritornell spielt im Barock in verschiedenen Formen eine bedeutende Rolle. Aus der Oper, von wo es wohl in das Oratorium kam (vgl. Schütz' Weihnachtsoratorium!), wird es Walther nicht haben. Es ist eher zu vermuten, daß er es aus dem barocken Konzerttypus etwa der Vivaldi, Torelli oder Albinoni hat; denn: es gibt von Walther eine ganze Reihe von Übertragungen solcher Konzerte auf die Orgel, sodaß die Vermutung nahe liegt, daß er sie dem Konzert entnommen hat. Jedenfalls sei festgestellt, daß er es verstanden hat, das Ritornell dem Wesen der Choralbearbeitung so zu assimilieren, daß es in keiner Weise als Fremdkörper oder als „aufgepfropft" — um ein naheliegendes Bild zu brauchen — empfunden wird. Im Gegenteil: da der musikalische Stoff desselben durch Umspielung aus der Weise gewonnen ist oder organischer Anhang an choralgezeugte Vorimitation ist, trägt es ein Erhebliches zur formalen Geschlossenheit bei.

Den formalen Reichtum Waltherscher Bearbeitungsweise vermehrt „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend!" (a. a. O., Nr. 104). Er hat folgenden Aufbau:

Takt 1 — 5: dreistimmiges Ritornell, dessen musikalischer Stoff aus der Weise gewonnen ist;
Takt 6— 7: erste Choralzeile, von Ritornellmotiven kontrapunktiert;
Takt 8—12: Ritornell, verkürzt, mit Stimm- und Einsatztausch;
Takt 13—14: zweite Choralzeile, von Ritornellmotiven kontrapunktiert;
Takt 15—16: verkürztes Ritornell;
Takt 17—18: dritte Choralzeile, von Ritornellmotiven kontrapunktiert;
Takt 19—23: Ritornell, mit Stimm- und Einsatztausch;
Takt 24—27: vierte Choralzeile, von Ritornellmotiven kontrapunktiert.

Hinzu kommt eine klangliche Eigenart: das Ritornell soll auf dem „Rück-Positiv" gespielt werden, die Choralbehandlung auf dem „Ober-Werck". Mit andern Worten: echohafter Manualwechsel! Das bedeutet, geschichtlich gesehen, Aufweitung der Pachelbel-Buxtehude-Synthese durch ein weiteres Mittel aus dem Buxtehude-Kreis, das Echo, und ein Formelement nichtkirchlicher Musik, das Ritornell.

Im innerlichen Zusammenhang mit all diesen aus der Synthese der nord- und mitteldeutschen Traditionen kommenden Formen stehen noch einige andere Orgelchoräle. Zunächst ihre Analyse. Der Orgelchoral „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" (a. a. O., Nr. 164) hat folgende bauliche Ordnung:

Sopran	a - a -	a η - B - c c - d - π
Alt	a β - δ ε ·	a - ϑ - b - λ - ν d - ζ
Tenor	a α γ - a ξ ·	a - - κ - c - - μ b ξ d -
Baß	A - -	B a a c - C D -

Es ist auffällig, daß hier ein großer Teil der Kontrapunktierung mit dem a-Motiv geschieht. In diesem Zusammenhang sei auch noch einmal auf den Orgelchoral „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen" und seine Analyse hingewiesen (vgl. S. 27). Es folgt das Übersichtsbild des Chorals „Ein feste Burg ist unser Gott" (a. a. O., Nr. 61):

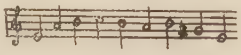
Sopran	A— —— B— - (a) ϑ a E - F G - H - - I —
Alt	a α——— b γ - (a) ε a - a k - - - - - g ν h π - (a) ϱ — (a) (a) —
Tenor	a - - β - (a) - (a) b 6x(a) - φ a η - - λ - l - - - g - a h ϱ (a) - 6x(a) - (a) —
Baß	a - (a) - (a) - C —— D - μ a - a - (a)

Als drittes Beispiel endlich mag die schematische Darstellung des Chorals „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" (a. a. O., Nr. 176) hier gelten:

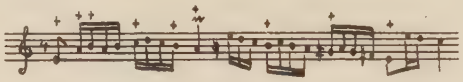
Sopran	A -	B	C	D	E -
Alt	α	b γ - - ε	a η		
Tenor	a - b -	a δ φ	a - d	a δ κ	
Baß	β	a b - a b	a - - - a	a λ	

Aus diesen drei Schemata geht eins mit aller Deutlichkeit hervor: daß das kontrapunktische Gefüge im Wesentlichen von einem einzigen choralgezeugten Motiv gespeist wird. Es ist hier nicht ganz klar, wo die geschichtliche Wurzel dieser Monomotivik zu suchen ist. Es könnte so sein, daß hier die Scheidtsche Forderung des „purè & absque ullo colore" in ganz persönlicher Weise aufgefaßt wird. Der Cantus firmus erscheint in allen Beispielen „purè", unverziert. Das Gegenstimmengut ist „absque ullo colore", also choralgezeugt. Aber: die Choralmotive wechseln nicht mit den Zeilen, sondern ein aus der ersten Zeile gewonnenes Motiv kontrapunktiert den ganzen Choral einheitlich. Oder: die von der ersten Zeile abgezogene Gegenstimme ist als charakteristisches, „deutendes" Motiv gemeint, wie das bei einer großen Reihe von Choralbearbeitungen — die jetzt im Anschluß behandelt werden sollen — der Fall ist, die ganz grundsätzlich von der Scheidtschen „purè & absque ullo colore"-Forderung abweichen, indem sie nämlich dem verzierten und nichtverzierten Choral ein eigentümliches, jedenfalls nicht weisengebundenes Gegenmotiv zugesellen. Dieser Brauch rührt aus ganz anderen Gebieten, wie nachzuweisen sein wird.

Die Brücke zwischen der gestalterischen Haltung der bisher behandelten Choralbearbeitungen und der jetzt zur Erörterung stehenden bildet die Bearbeitung von „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (a. a. O., Nr. 261). Hier ist aus den ersten sechs Tönen der ersten Choralzeile



folgendes Motiv gebildet worden:



Mit diesem Motiv werden die ersten vier Choralzeilen von Takt 1—20 kontrapunktiert; von Takt 21 ab werden die Gegenstimmen choralgezeugt im Sinne der Pachelbel-Buxtehude-Synthese. Im Wesentlichen besteht das kontrapunktische Material von Takt 21 bis Takt 32 – also bis Schluß – aus den durch „superjectio“ und Apostrophe umgebildeten fünften und sechsten Zeilen. Die imitatorische Zeilenvorbereitung bleibt bestehen. Nur: es werden nicht verkürzte oder kolorierte Weisenzeilen vorimitiert, sondern das mitgeteilte Motiv, das ja seine Weisengebundenheit nicht gerade sehr deutlich zeigt – wird auf der Tonika und der Dominante imitiert.

Walther übernimmt bei den Choralbearbeitungen, deren Gegenstimmen nicht „absque ullo colore“, sondern frei erfunden sind, das bauliche Gerüst der bisher dargestellten Formen. So ist der Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (a. a. O., Nr. 22) folgendermaßen gebaut:

1. St.	α A – B –	C – D – E
2. St.	α – β (α) γ δ – :	α – – α – α α – η
3. St.	α – – α – α α ε	α α – α – – – φ – α

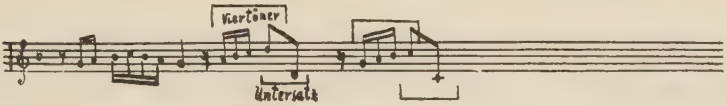
Dabei bleiben alle aufweitenden Eigenarten auch erhalten. Die Vorimitation fehlt bei „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (a. a. O., Nr. 21) und „Christus, der uns selig macht“ (a. a. O., Nr. 52) usw. Planer Cantus firmus liegt in „Von Gott will ich nicht lassen“ (a. a. O., Nr. 259) vor. Auf norddeutsche Manier kolorierter Cantus firmus findet sich in „Schmücke dich, o liebe Seele“ (a. a. O., Nr. 232).

Walther verwendet hier als kontrapunktisches Gut eine Reihe von Figuren oder Formeln, die sich auf gewisse, einfache Grundformen zurückführen lassen. Im Orgelchoral „Ach, was soll ich Sünder machen“ (a. a. O., Nr. 15) findet sich folgendes Motiv:

Das ist eine Kombination von

und

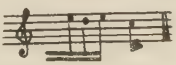
Dieses sogenannte Skalenmotiv ist nicht Walthers eigene Erfindung; es stammt aus der weltlichen Klavierpartite [44]). Bei Froberger findet sich dieser Viertöner in der Partite „Auff die Mayerin". Walther braucht ihn fast gar nicht in seiner reinen Form. Schon im vorliegenden Beispiel sind ein steigender und ein fallender Viertöner verbunden. Die Kombination eines steigenden und eines fallenden Viertöners mit Verlängerung bzw. Wiederholung des letzten Tones bildet das kontrapunktische Motiv des Chorals „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (a. a. O., Nr. 20). Mit einem Untersatz versehen, der in dieser und anderer Form bei Böhm eine große Rolle spielt, tritt er in „Wir Christenleut" (a. a. O., Nr. 274) auf:



Der Choral „Wir glauben all an einen Gott" (a. a. O., Nr. 279) hat folgendes Hauptmotiv in den Gegenstimmen:

Es ist ohne weiteres deutlich, daß der erste Teil dieser Gegenstimme steigende und fallende Viertöner verwendet. Dieser zweite Teil

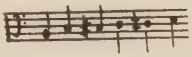
hat sein Vorbild in Andreas Nikolaus Vetters Partita „Jesu, meine Freude" in dieser Figur:



Also auch dieses Motiv ist durch Kombination einfacherer Urformen gewonnen. Im Orgelchoral „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, daß ich einmal muß sterben" (a. a. O., Nr. 114) wird das Gegenstimmengut aus diesem einleitenden Gedanken gewonnen:

Der erste Teil des Motivs besteht aus zwei fallenden Skalenmotiven Frobergerscher Prägung, die hier — wie übrigens auch bei Froberger nachzuweisen — über den Viertöner hinaus erweitert sind. Der zweite Teil chromatischer Art findet sich auch bei Froberger in der erwähnten Partita, und zwar in dieser Form:

In der Bearbeitung von „Ach Gott, tu Dich erbarmen" (a. a. O., Nr. 2) findet sich folgendes Motiv:



und fallend:

teilweise verkürzt zur fallenden oder steigenden chromatischen Terz. Die Urform ist wohl auch hier in dem Frobergerschen chromatischen Skalenmotiv zu suchen, das hier umgekehrt und auf die Quart erweitert erscheint. Der Choral „O Herre, Gott, Dein göttlich Wort" (a. a. O., Nr. 216) kontrapunktiert ab Takt 10 auf diese Art:

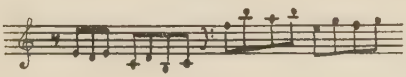
Ohne weiteres ist ersichtlich, daß es sich hier um die Kombination von Skalenmotiven und anderen handelt. Besonders bemerkenswert ist, daß die Skalen in passagenhaften, virtuosen 32tel-Werten erscheinen. Ursprünglich stammt das virtuose Fingerwerk aus der italienischen Orgeltokkate, von wo es Scheidt und Praetorius in ihre Choralbearbeitungen übernommen haben [35]). Haben Scheidt und Praetorius formal auf die mitteldeutsche Tradition eingewirkt, so ist auch ihr Motivschatz oder besser ihre kontrapunktische Arbeitsweise nicht ohne Einfluß geblieben. Wie schon gesagt, gilt Johann Heinrich Buttstedt als bedeutsamer Vertreter mitteldeutscher Überlieferung neben dem besagten Bach und Pachelbel. Buttstedts Satzweise soll sich durch „passagenreichen, virtuosen Satz" [36]) auszeichnen. Walther übernimmt also übliche, mitteldeutsche Formeln, die gerade bei seinem „Lehrer" als besonders charakteristisch auftreten. Der zweite Teil des Kontrapunkts:

ist auch nicht original Waltherſches Gut, ſondern iſt eine typiſche Springfigur engliſch-holländiſcher Virginaliſtik [45]). Das hier vorliegende Motiv iſt als ſolches ſchon wieder eine Kombination einer Dreiklangsfigur mit dieſer in Zukunft ſehr häufig auftretenden Verlängerung der Terz:

Dieſe Umſpielungsart geſchieht natürlich auch mit andern Tönen oder Intervallen. Zum Beiſpiel findet ſie ſich in Vetters Partita „Jeſu, meine Freude“:

Walther übernimmt ſie in der Bearbeitung von „Chriſtus, der uns ſelig macht“, verbindet ſie aber mit einer Skalenquart, ſodaß folgendes Motiv entſteht:

Auch dieſes Motiv iſt über Scheidt „eingewandert“. Er verwendet es gerne in ſeinen deutſchen Choralvariationen in den Bicinien und kolorierten Schlußverſen [47]). Nur aus ſolchen virginaliſtiſchen Umſpielungen iſt der Kontrapunkt des Chorals „Was Gott tut, das iſt wohlgetan“ (a. a. O., Nr. 248) gebildet:



Auch dieſer Kontrapunkt

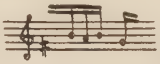
des Chorals „Von Gott will ich nicht laſſen“ (a. a. O., Nr. 239) iſt virginaliſchen Urſprungs, wie eine große Reihe kontrapunktiſcher Motive bei Walther gerade dieſen Urſprung aufweiſen. Sehr eigenartig iſt der Kontrapunkt zu „Chriſtus, der uns ſelig macht“ (a. a. O., Nr. 51):

der offenbar virginaliſtiſche Springfigur iſt. Die rhythmiſche Eigen-Art könnte vielleicht irgendwie von der rhythmiſchen Vielgeſtaltigkeit der italieniſchen Canzon alla franceſe beeinflußt ſein, die über Bernhard Schmid, den Jüngeren, und

Johann Woltz Eingang in die Scheidtsche Choralbearbeitung gefunden hat[48]. Noch älteren Ursprungs ist dieses Motiv

in „Mache dich, mein Geist, bereit" (a. a. O., Nr. 180). Sie entstammt der Technik der deutschen Fundamenttradition und findet sich wieder bei Scheidt[49]. Das Motiv

des Orgelchorals „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend" (a. a. O., Nr. 101) ist zusammengesetzt aus dem eben erwähnten und dem als bei Vetter vorkommenden, oben beschriebenen

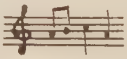


Das Motiv

des Biciniums „Werde munter, mein Gemüte" (a. a. O., Nr. 255) ist durch Aufweitung eines bei Böhm häufigen Motivs entstanden; aus

ist durch „Ansatz" und Durchgang die obige Figur geworden[50].

des Orgelchorals „O Herre Gott, Dein göttlich Wort" (a. a. O., Nr. 217) ist durch die gleiche Ausweitungsart entstanden; bei Scheidt findet es sich in dieser Form



Durchgang und „superjectio" ließen daraus das bei Walther erscheinende Motiv entstehen. Auch in der Motivverwendung zeigt Walther eine ungeheure Mannigfaltigkeit. Original ist wohl diese Figur in „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (a. a. O., Nr. 25):

die aus den üblichen Skalenmotiven durch „Aussparung“ entstanden sein mag. Aus

wurde durch Streichung des c das oben gezeigte Motiv. Endlich findet sich dieses Motiv

der Bearbeitung „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (a. a. O., Nr. 22) bei dem älteren Johann Heuschkel wieder in der einzig erhaltenen Choralbearbeitung „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ [51]).

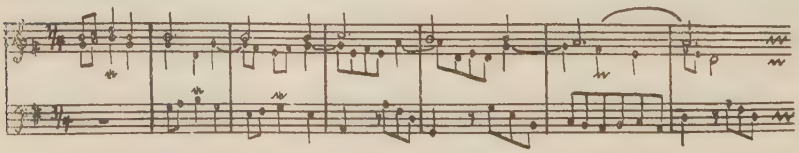
Walther verwendet alle diese Motive, um damit den Gehalt des Chorals auf musikalischem Wege zu deuten oder mindestens zu versinnbildlichen. Das sei nur an ein paar Beispielen nachgewiesen. Der Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ galt im Gottesdienst der protestantischen Kirche als das deutsche Gloria, also als die lobende Anbetung. Das „Loben“ geschieht bei Walther durch die lebhaften, bewegten Skalenfiguren. Im Orgelchoral „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, daß ich einmal muß sterben“ wird die Not des Sterben-Müssens, die dem ganzen ersten Vers das Gepräge gibt, einmal dadurch versinnbildlicht, daß das Skalenmotiv einen Ansatz erhält, der das es, die kleine Sext in der g-moll-Tonart, besonders unterstreicht, und außerdem einen chromatischen Anhang: Chromatik hat von jeher in der Musik Not bildhaft machen sollen. Aus eben demselben Grunde besteht der Kontrapunkt des Chorals „Ach Gott, tu Dich erbarmen“ — eine der vielen Verdeutschungen des Kyrie - aus der chromatischen Quart. Das „Aufwecken“ in „Werde munter, mein Gemüte“ geschieht ebenfalls durch eine lebhaft bewegte Figur.

Auch die schon erwähnte Eigen-Art der als wortbedingt vermuteten Zeilenwiederholung findet sich hier wieder. Dafür soll nur ein Beispiel angeführt werden. Der Orgelchoral „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, daß ich einmal muß sterben“ unterstreicht durch Wiederholung die beiden Gedanken besonders: „. . . daß ich einmal muß sterben . . .“ und „. . . und wie ich werd verderben . . .“ Diese Unterstreichung des Sterben- und Verderben-Müssens deckt sich mit der oben versuchten sinnbildlichen Auffassung der Kontrapunkte.

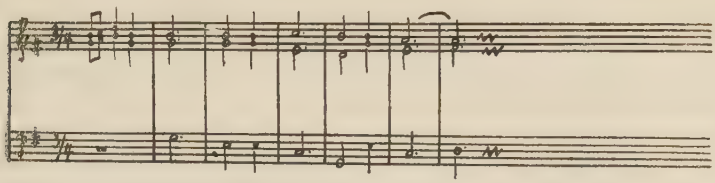
Wie bei den aus den Pachelbel-Buxtehude-Kreisen kommenden Formen auf gewisse kontrapunktische Eigenarten hingewiesen werden konnte und ihre geschichtliche Wurzel aufgezeigt wurde, so kann das auch hier geschehen. Auf Armsdorf zurückgeführte Führung der Weise liegt vor in „Mache dich, mein Geist bereit“ (a. a. O., Nr. 180) und „Puer natus in Bethlehem“ (a. a. O., Nr. 228). Fast kanonisch wird er in „Mache dich, mein Geist bereit“ (a. a. O., Nr. 182) geführt: der Sopran bringt ihn koloriert, der Baß plan! (Vgl. dazu die Ausführungen auf Seite 33-34.) Kanon in der nicht weisengebundenen, son-

dern frei erfundenen Stimmführung liegt auch vor. In „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend“ (a. a. O., Nr. 109) werden die Stimmen teilweise kanonisch geführt. In „Wir Christenleut“ (a. a. O., Nr. 275) liegt ein regelrechter Choralkanon vor; d. h. die aus Skalenmotiven mit „Untersatz“ gebildeten Gegenstimmen laufen über dem Choral, der in Halben-Werten im Baß liegt, als Kanon. Besonders erwähnenswert sind folgende Bearbeitungen. In „O Gott, Du frommer Gott“ (a. a. O., Nr. 213) und in „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“ (a. a. O., Nr. 114) stehen die Gegenstimmen teilweise im Verhältnis des doppelten Kontrapunktes zueinander. Durchaus folgerichtig, für alle Zeilen gültig, ist das Gesetz des doppelten Kontrapunkts in den beiden Bearbeitungen von „Wir glauben all an einen Gott, Vater, Sohn . . .“ (a. a. O., Nr. 279 und 280) durchgeführt. Bei den beiden ersten Choralzeilen liegt die Weise in der Oberstimme; der in der Mittelstimme liegende, dazu gehörige Kontrapunkt wird bei der dritten und vierten Zeile Oberstimme, während die Weise in die Mittelstimme wandert. Der Choral ist sechszeilig. Walther könnte also das Gesetz des doppelten Kontrapunktes in der Weise, wie er es für die ersten vier Zeilen durchgeführt hat, hier nicht anwenden. Um es aber doch zu können, wiederholt er einfach die fünfte und sechste Zeile, sodaß dann der Choral achtzeilig wird; und die Stimmenverhältnisse bei der fünften und sechsten und bei der siebten und achten sind dann in beiden Bearbeitungen genau so wie bei den ersten vier Zeilen. Auch diese Art der Choralbearbeitung ist nicht ohne geschichtliches Vorbild. Sie hat wiederum Scheidt zu ihrem geistigen Ahnherrn: in der „Tabulatura nova“ finden sich öfters Bearbeitungen, bei denen die Setzweise ausdrücklich als „in contrapuncto duplici“ angegeben ist.

Die Zahl der Choralbearbeitungen, bei denen das Gegenstimmengut nicht "absque ullo colore" ist, sondern unter Verwendung überlieferter Kontrapunktierformeln frei erfunden ist, ist verhältnismäßig klein. Es bleibt noch eine ebenso kleine Zahl an Bearbeitungen zu behandeln, deren Gegenstimmengut weder choralgezeugt ist, noch so geartet, daß ein bestimmtes Motiv folgerichtig durchgeführt wird. Als Beispiel sei die Bearbeitung von „Meine Seele erhebt den Herren“ (a. a. O., Nr. 199) angeführt. Der Cantus firmus liegt, pausenlos durchgehend, im Sopran; die Gegenstimmen führen nicht ein bestimmtes Motiv durch, sondern sind, im Grunde genommen, nichts anderes als die scheinpolyphone Verbreiterung, wenn man so will: Auflösung der im Cantus firmus latent verborgen liegenden harmonischen Gegebenheiten: die erste Zeile von „Meine Seele erhebt den Herrn“ hat Walther folgendermaßen gefaßt:



Das ist nichts anderes als die scheinpolyphone Umspielung dieses Gerüsts:

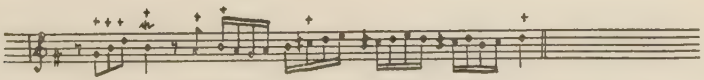


Diese Form der Choralbearbeitung hat ihr Vorbild in dem Typus der Choralbegleitung der Mitteldeutschen zu suchen. Walther übernimmt von ihnen noch ein zweites Moment. Er figuriert die Weise und den Baß. Beleg: „Liebster Jesu, wir sind hier" (a. a. O., Nr. 162). Oder er figuriert nur den Baß. Beleg: „Liebster Jesu, wir sind hier" (a. a. O., Nr. 160). Er durchbricht aber auch die Grundform der mitteldeutschen Choralbegleitung durch norddeutsche Stilmomente. So führt er neben der Figurierung mitteldeutscher Prägung die Kolorierung norddeutscher Art ein. Als Beispiel mag hier die Bearbeitung von „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz" (a. a. O., Nr. 250) gelten, wo aus dieser ersten Zeile

auf norddeutsche Manier diese gebildet wird:

Den Unterschied zwischen der mitteldeutschen Figurierung und der norddeutschen Kolorierung zeigen zwei Bearbeitungen von „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend" (a. a. O., Nr. 100 und 108 innerhalb der Variationenreihe über eben den Choral). Die erste Bearbeitung figuriert den Cantus firmus, sodaß die erste Zeile folgendes Gesicht hat:

Die zweite Bearbeitung koloriert die Weise, sodaß die erste Zeile folgendermaßen aussieht:



In einer anderen Bearbeitung von „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend" (a. a. O., Nr. 112), die ihrem Gepräge nach zum Typ der mitteldeutschen

Choralbegleitung gehört, tritt eine andere Erweiterung auf. Sie hat folgenden Aufbau. In Takt 1—8 werden die ersten beiden Zeilen in der oben beschriebenen Art der Choralbegleitung behandelt. In derselben Art tritt in Takt 9—10 die erste Hälfte der dritten Zeile auf; Takt 11 ist die p-Wiederholung von Takt 10. Dann folgt in Takt 12—15 die zweite Hälfte der dritten Choralzeile; Takt 14 ist wiederum die p-Wiederholung von Takt 13. In Takt 15—18 erklingt die vierte Zeile, während Takt 19 wieder die p-Wiederholung von Takt 18 ist. Das ist die Einführung der in der norddeutschen Tradition so beliebten Echowiederholung in die aus dem Typ der Choralbegleitung kommende Choralbearbeitung. Geradezu ein Musterstück der Echoverwendung in allen eben möglichen Abstufungen ist die Bearbeitung von „Wenn dich Unglück tut greifen an" (a. a. O., Nr. 252). Sie weist folgenden Bauplan auf:

Takt 1— 2: Vorwegnahme der ersten Hälfte der ersten Zeile,
Takt 3— 6: erste Zeile,
Takt 7— 8: Wiederholung der zweiten Hälfte der ersten Zeile,
Takt 9—10: zweite Wiederholung derselben,
Takt 11—12: dritte Wiederholung derselben,
Takt 13—16: Vorwegnahme der variierten zweiten Zeile,
Takt 17—18: Vorwegnahme der ersten Hälfte der zweiten Zeile,
Takt 19—20: zweite Vorwegnahme (auf anderer Tonstufe: Terz),
Takt 21—22: dritte Vorwegnahme (ebenso),
Takt 23—26: zweite Choralzeile,
Takt 27—28: Wiederholung der zweiten Hälfte der zweiten Zeile,
Takt 29—30: zweite Wiederholung derselben,
Takt 31—32: Vorwegnahme der ersten Hälfte der dritten Zeile,
Takt 33—34: zweite Vorwegnahme derselben,
Takt 35—36: Umbildung der ersten Hälfte der dritten Zeile (3. Vorwegnahme!),
Takt 37—44: dritte Zeile, in folgender Anordnung:
  Takt 37—38: erste Hälfte derselben,
  Takt 39—40: sequenzierende Wiederholung derselben auf der Unterterz,
  Takt 41—42: sequenzierende Wiederholung der ersten Hälfte auf der Unterquint,
  Takt 43—44: zweite Hälfte der dritten Zeile,
Takt 45—50: dreimalige sequenzierende Wiederholung der ersten Hälfte der dritten Zeile,
Takt 51—52: Wiederholung der zweiten Hälfte der dritten Zeile,
Takt 53—54: zweite Wiederholung derselben,
Takt 55—58: vierte Zeile,
Takt 59—60: gleichzeitige Wiederholung der ersten Hälfte im Baß und der zweiten Hälfte im Sopran der vierten Zeile,
Takt 61—63: Wiederholung der verkürzten vierten Zeile,
Takt 64—67: Wiederholung der nichtverkürzten vierten Zeile.

Oder dafür ein Übersichtsbild, wobei a/1 die erste Hälfte der ersten Zeile, a/2 die zweite Hälfte der ersten Zeile, A die erste Zeile, (A) die irgendwie durch Verkürzung oder dergleichen umgebildete Zeile bedeuten soll:

a/1 A a/2 a/2 a/2 (B) b/1 b/1 b/1 B b/2 b/2 c/1 c/1 (c/1) C c/1 c/1 c/1 c/2 c/2 D d/1/2 (D) D

Wenn die „nahezu schrankenlose Verwendung des Echos“ [52]) als ein typisches Zeichen der norddeutschen Tradition angesprochen wird, so darf wohl nach dieser Probe behauptet werden, daß Walther der „Schrankenlosigkeit“ der Norddeutschen in nichts nachsteht. Im allgemeinen kommt die Verwendung des Echos bei Walther aber nicht gerade sehr häufig vor.

Abschließend muß noch auf eine Sonderheit Waltherscher Bearbeitungsart hingewiesen werden. Der Hinweis, ob Pedal zu brauchen ist oder ob ein Satz manualiter gespielt werden soll, ist bei Walther sehr sorgfältig. Da ist es bei Analyse der vorliegenden Kompositionen des Meisters auffällig, daß Walther die Baßführung ohne besondere motivische Prägung, gleichsam „um das Manualspiel zu entlasten“ [53]), fast gar nicht verwendet. Der Grund für diese Merkwürdigkeit ist vielleicht darin zu suchen, daß Walther beim Komponieren sehr auf das Instrument angewiesen war, was sich äußerlich in dem Mangel des Nicht-Improvisieren-Könnens zeigen mag (vgl. dazu Seite 18). Die Orgel, an der Walther sein Amt versah, hatte folgende Disposition:

„Ober-Werck.

1) Principal	8. Fuß im Gesicht, von Zinn.
2) Quintaden	16. Fuß
3) Gemshorn	8. Fuß
4) Gedackt	8. Fuß
5) Octava	4. Fuß
6) Viola di gamba	8. Fuß Metall
7) Octava	2. Fuß
8) Quinta	3. Fuß
9) Mixtur	4. Fach
10) Cymbel	
11) Trompete	8. Fuß von weisen Blech.
12) Tremulant	
13) Coppel ins Pedal	

Rück-Positiv.

1) Principal	4. Fuß, Zinn.
2) Gedackt	8. Fuß
3) Kleingedackt	4. Fuß
4) Octava	2. Fuß
5) Sesquialtera	
6) Quintaden	8. Fuß, Metall
7) Spiel-Flöte	4. Fuß
8) Violadigambe	4. Fuß
9) Sifflöte	2. Fuß
10) Cymbel	
11) Cymbel-Stern	
12) Tremulant	
13) Coppel ins Pedal.	

Pedal.

1) Subbaß	16. Fuß, von Holtz
2) Posaunen-Baß	16. Fuß, von Holtz
3) Trompeten-Baß	8. Fuß aus Blech
4) Cornet-Baß	2. Fuß aus Blech

und 6 Blase-Bälge“ [54]).

Besonders auffällig an dieser Disposition ist, daß sie schon sehr stark auf dem 8'-Fuß-Klang basiert, daß sich in jedem Manual ein Tremulant findet und endlich daß im Pedal ein schwacher Baß fehlt. Dieses Fehlen des Basses erklärt Walthers Pedalbehandlung, die eben erwähnt wurde, zur Genüge.

Der Behandlung der Waltherschen Choralbearbeitungen sollen nun als Abschluß folgen

Die Choralpartiten.

Schon beim oberflächlichen Durchsehen der erhaltenen Walther-Werke fällt es auf, daß Walther von einer großen Reihe von Chorälen mehrere Bearbeitungen hinterlassen hat: von den 285 erhaltenen Choralbearbeitungen Walthers behandeln nur 40 den Cantus firmus einmal, die restlichen 245 behandeln ihn mindestens zweimal! Bei einer sehr großen Zahl von mehrfachen Bearbeitungen eines Cantus firmus ist es ohne weiteres ersichtlich, daß diese Bearbeitungen nicht in irgend einem inneren, etwa formalen oder liturgischen Zusammenhang stehen. Die mehrfache Bearbeitung bedeutet hier nichts anderes als Auswahlmöglichkeit, wie das schon der in jener Zeit dafür gebräuchliche, allerdings bei Walther nicht anzutreffende Ausdruck bezeichnet: alio modo! Walther benutzt zur Bezeichnung mehrerer Kompositionen die Benennungen „Vers" oder einmal — bei den drei Bearbeitungen von „Jesus Christus, unser Heiland" — „Stanza", die natürlich in diesem Zusammenhang völlig sinnlos werden. Die mehrfache Bearbeitung eines Cantus firmus ohne inneren Zusammenhang bringt es bis auf vier und fünf Stück. Bei einigen dieser Einrichtungen ist — wie aus den Handschriften zu ersehen — Walther später der Gedanke gekommen, sie zu Variationsreihen oder Partiten zusammenzufassen. Ein Beleg für diese Entstehung einer Reihe von Partiten gibt auch die Ankündigung des „Harmonischen / Denck- und Danckmahls, / bestehend / aus VIII. Vorspielen über das Lied: / Allein Gott in der Höh sey Ehr pp." durch Jacob Adlung, der ausdrücklich bemerkt: „. . . wiewohl einige Variationes schon sehr alt waren"![55] In die Reihe dieser Partiten gehören:

Ach Gott und Herr;
Ach, was soll ich Sünder machen;
Allein Gott in der Höh sei Ehr;
Aus der Tiefe rufe ich;
Erschienen ist der herrliche Tag;
Lob sei dem allmächtigen Gott;
Wie soll ich Dich empfangen;
Wir Christenleut.

Daneben gibt es eine Reihe von Werken, die von vornherein als Partita konzipiert worden sind und nicht durch allmähliche Ansammlung entstanden. Das sind die Partiten:

Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend;
Jesu, meine Freude;
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich;
Mach's mit mir, Gott, nach Deiner Güt;
Meinen Jesum laß ich nicht.

Wie sehen nun diese verschiedenen Partiten formal aus?

Die Partita „Ach Gott und Herr" (a. a. O., Nr. 3—9) besteht aus sieben Versen. Sämtlichen Partitensätzen ist eins gemein: das Gegenstimmengut ist choralgezeugt; teilweise wird es bei Eintritt der Weise frei, teilweise b l e i b t es choralgezeugt (z. B. in Vers 1 und 3). Der Cantus firmus tritt nie pausenlos auf; es liegt immer Vorimitation vor. Oder mit andern Worten: Einheit des Satzablaufs gibt es in dieser Partite nicht. In Vers 1, 2, 3, 5 und 7 erscheint diese Weise plan, unverziert, in Vers 5 allerdings in rhythmisch anderer Form. In Vers 4 und 6 ist die Weise koloriert. Vers 5 ist eine Choralfantasie; die andern Verse sind Choralbearbeitungen mitteldeutscher Prägung, also „Scheidtsche Enkelkunst", teilweise durch die norddeutschen Momente der Kolorierung aufgeweitet.

In diesem Aufbau ähnelt die Partite der liturgischen Choralvariation Scheidts in großem Maße[56]). Aber! Kolorierung des Cantus firmus tritt bei Scheidt zwar auch auf, doch nicht in der liturgischen Choralvariation, sondern in der deutschen Choralvariation. Außerdem tritt bei ihm die Choralfantasie nur als Eckſatz, als Einleitungssatz auf. (Da nach dem Revisionsbericht in den DDT. 26/27 Vers 5 — also gerade die Choralfantasie — mehrfach überarbeitet ist und nicht in allen Handschriften enthalten ist, wäre es die Frage, ob man nicht umgruppieren sollte und die Fantasie an den Anfang stellen sollte.)

Das „Harmonische Denck- und Danckmahl", die Variationen über „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (a. a. O., Nr. 20—27) unterscheiden sich von den vorher behandelten darin, daß die kontrapunktische Substanz der Verse 1, 2, 3, 5 und 6 nicht weisengebunden ist, während die Verse 4, 7 und 8 ihr Gegenstimmengut aus der Weise gewinnen. Ansätze zur Weisenkolorierung in Vers 1; sonst erscheint die Weise überall nur plan. In Vers 3, 4, 5, 6 und 8 findet sich Vorimitation mit weisengezeugten oder frei erfundenen Motiven. Vers 7 ist eine Choralfuge über die erste Zeile; als solche der Rest der Choralfantasie! In Vers 2 liegt ziemlich weitgehend pausenloser Cantus firmus vor: Vers 1 bringt die Weise im Typ der mitteldeutschen Choralbegleitung pausenlos. Hier liegt also einheitlicher Satzablauf vor.

Der geschichtliche Ahne dieser Form ist die Variierung deutscher Gemeindelieder durch Scheidt oder auch Steigleder, kurz: die deutsche Choralvariation. „Die deutsche Choralvariation weist ein Gemisch von Merkmalen des liturgischen und des weltlichen Variationstypus auf"[57]). Merkmal des liturgischen Variationstypus ist die Bindung der Gegenstimmen an die Weise. Merkmal des weltlichen Variationstypus ist freie Erfindung der Gegenstimmen und damit Einheit des Satzablaufs. Beide Momente treten in dieser Partita auf.

Einen ähnlichen Aufbau zeigt die Partita „Mach's mit mir, Gott, nach Deiner Güt" (a. a. O., Nr. 183—188). In den Versen 2—6 sind die Gegenstimmen weisengebunden. In den Versen 1, 3 -6 erscheint die Weise plan, in Vers zwei koloriert. Einheit des Satzablaufs liegt nur in Vers 1 vor, der formal ein Liedsatz mit scheinpolyphoner Gegenstimmigkeit ist.

Auch hier handelt es sich um die deutsche Choralvariation. Besonders erwähnenswert ist dies Beispiel nur deshalb, weil hier als Einleitungssatz der Eckſatz der weltlichen Liedvariation, der einfache Liedsatz auftritt.

Eine wesentlich andere Anlage zeigen die beiden Partiten „Jesu, meine Freude" (a. a. O., Nr. 135—143 und 288) und „Meinen Jesum laß ich nicht" (a. a. O., Nr. 189—194). In beiden sind in allen Versen die Gegenstimmen in keiner Weise von dem Cantus firmus abhängig, sondern frei erfunden. Diese freie Erfindung der Gegenstimmen ermöglicht es, daß in „Meinen Jesum laß ich nicht" sämtliche Verse den Cantus firmus pausenlos bringen. In „Jesu, meine Freude" erscheint der Cantus firmus in den „Partiten" 1—9 ebenfalls pausenlos. Vers oder „Partita" 10 ist eine Choralfuge in dem Sinne, daß unter einer Fuge über ein frei erfundenes Thema die Weise im Pedal erscheint, und zwar mit Pausen. Beide Partiten haben also, abgesehen von der Choralfuge der einen, Einheit des Satzablaufs. Beide Partiten beginnen mit einem schlichten Liedsatz, stellen gleichsam das Thema der nachfolgenden Variationen vor. In „Jesu, meine Freude" ist dieser Einleitungssatz der Typ der homophonen, ausgesprochen akkordlichen Choralbegleitung. In „Meinen Jesum laß ich nicht" hat der Einleitungssatz diese gleiche Grundhaltung, aber die Weise ist auf norddeutsche Manier koloriert. Beide Partiten enthalten „Verse", deren Art sehr an die Tanzformen der derzeitigen Klavierpartite gemahnt. So trägt zum Beispiel der Vers 2 der Partite „Meinen Jesum laß ich nicht" in seiner lebhaften Bewegung mit den Springfiguren des Basses das Aussehen einer Bourrée. Vers 3 derselben Partite könnte in seiner flüssigen Stimmführung und etwas langsameren Zeitbewegung eine Allemande sein. Vers 5 derselben weist als Kennzeichen Tripeltakt, Sprungfiguren im Baß und wieder Lebendigkeit auf; er wäre als Courante – allerdings ohne den typischen Auftakt — aufzufassen. In der Partite „Jesu, meine Freude" könnte man bis auf den liedhaften Einleitungssatz und die Choralfuge des Schlusses alle Sätze als Tanzformen ansprechen. „Partita 2" läßt mit Geradtaktigkeit und etwas ruhiger Bewegung auf die Allemande schließen. Partita 3, ein Bicinium, ähnelt dem Air etwa der Bachschen Klavierpartite sehr. Partita 4 und 5 könnten in ihrer betonten Lebhaftigkeit — ununterbrochen laufende Bässe — wiederum der Bourrée nachgebildet sein. Eine sehr alte Form scheint in der Partita 6 aufzuerstehen. Geradtaktigkeit und äußerste Breite des Zeitmaßes, verbunden mit einer gewissen Gewichtigkeit des Ausdrucks lassen auf die alte, in dieser Zeit aus der Klavierpartite längst verdrängte Pavane schließen. Partita 7 endlich trägt alle Kennzeichen einer Courante.

Auch diese Partitenform ist keine Walthersche Neuprägung. Sie kommt in dieser Art aus dem norddeutschen Traditionskreis. Von Dietrich Buxtehude ist eine Klavierpartite über „Auf meinen lieben Gott" erhalten, deren einzelne Sätze Tanztypen sind. Im engsten Zusammenhang damit steht die große Zahl der „Böhmischen" Partiten. Böhm hat in die Partite ursprünglich weltlichen Musters grundsätzlich den liedartigen Einleitungssatz aufgenommen. Walthers Sonderheit ist die, daß er beide Partiten mit einem charakteristischen Orgelsatz

beschließt. Man könnte zwar auch annehmen, daß die Partiten — wie etwa das später zu behandelnde Concerto — für Pedalcembalo geschrieben wären, da jedesmal der letzte Vers den Cantus firmus in breiten Werten im Baß im Pedal bringt, und die andern Verse auf Verwendung des Pedals verzichten. Dem widersprechen aber die lang auszuhaltenden Orgelpunkte im Schlußsatz beider Partiten, die bei der Cembalowiedergabe nicht „klingen" würden. Auch das ist nicht Walthers absolute Eigen-Art, sondern findet sich schon bei Böhm und bei den Mitteldeutschen: daß die ursprüngliche Klavierpartite durch orgelhafte Züge aufgeweitet wird.

Es bleibt noch, die Partita „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" ein wenig genauer zu untersuchen. Sie besteht aus 8 Versen. Vers 1 ist ein schlichter Liedsatz mit scheinpolyphoner Stimmführung. Vers 2 und 6 haben choralgezeugtes Gegenstimmengut, pausierenden Cantus firmus mit Vorimitation und hier unverbildeten, dort kolorierten Cantus firmus, wobei sich Vers 6 noch besonders durch choralgezeugte Monomotivik auszeichnet: die verkürzte und umgebildete erste Zeile ist kontrapunktisches Motiv für den ganzen Satz. Vers 3 und 7 sind in der Art der Allemande geschrieben; Vers 4, 5 und 8 haben das Gesicht einer Bourrée.

In dieser Art des So-Seins versucht diese Partite eine Synthese von Scheidt-Steiglederschem deutschem Variationstyp und den Buxtehude-Böhmschem Klavierpartitentyp. Von Scheidt-Steigleder kommen der schlichte Liedsatz, Weisengebundenheit der Gegenstimmen; von Buxtehude-Böhm stammen die Tanzformen, die Monomotivik und die Einheit des Satzablaufs.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß sich in Walthers Choralpartiten sämtliche Formen der Choralvariation finden, die die Geschichte der Choralvariation überliefert hat, angefangen von der liturgischen Variation Scheidts über die deutsche Variation Scheidt-Steiglederś bis hin zur klavierpartitenhaften Variation der Buxtehude und Böhm. Walther versucht sogar, einen Schritt weiter zu gehen, indem er eine Synthese von deutscher Variation und klavierpartitenhafter Variation anbahnt in der Partite „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich". Den Weg hat er später nicht mehr beschritten.

Endlich stehen zur Behandlung

Die freien Orgelwerke.

Außer Walthers choralem Orgelwerk sind noch folgende freie Werke überliefert, die Seiffert am angeführten Ort veröffentlicht hat: Preludio con Fuga in C-dur, Toccata con Fuga in C-dur, Preludio con Fuga in d-moll, Fuga in F-dur, Preludio con Fuga in A-dur, Preludio con Fuga in G-dur, Concerto in G-dur und „Alcuni Variationi sopr'un Basso Continuo del Signr. Corelli". Dazu kommen noch eine Reihe von Bearbeitungen zeitgenössischer Orchesterkonzerte für die Orgel.

Die Präludien und Fugen in C-dur, d-moll und A-dur stehen in der Nachfolge der mitteldeutschen Komponisten. Sie gehen insofern über die mitteldeutschen Kompositionen gleicher Art hinaus, als einerseits die Präludien schon

selbständiger sind als bei den Mitteldeutschen und andererseits die Fugen eine größere Anlage zeigen als etwa die gleichen Gebilde Pachelbels, die ja eigentlich Fughetten heißen müßten. Die Präludien haben nicht mehr den improvisatorischen Charakter von Pachelbels Toccaten, sondern sind imitatorisch gebaut und sind in ihrer Haltung auf die nachfolgende Fuge eingestellt, sodaß man von der zyklischen Form sprechen kann, bei der Präludium und Fuge zusammen gehören. Dafür bildet besonders Präludium und Fuge in d-moll einen schönen Beleg, das sich nach Anlage und musikalischer Erfindung wohl neben den kleineren Präludien und Fugen Bachs — etwa den in c-moll (Peters, Bd. IV, Nr. 5) oder e-moll (Peters, Bd. III, Nr. 4) — behaupten könnte.

Toccata con Fuga in C-dur könnte aus dem Buxtehude-Tunder-Kreis stammen. Takt 1—15 wird ausgefüllt mit virtuosem Fingerwerk. Takt 16 bringt mit vier Akkordschlägen die Modulation zur Dominante. Takt 17—31 hat imitatorischen Charakter. Takt 31—36 bringt als Schluß wieder virtuoses Fingerwerk. In dieser formalen Anlage ähnelt die Toccata den Buxtehudeschen Toccaten sehr, die auch mit virtuosem Fingerwerk anheben und schließen, in der Mitte oft imitatorisches Gepräge tragen. Die Fuge hat nicht den üblichen Fugenbau. Das musikalische Geschehen der Takte 1—25 wird bestritten von der Verarbeitung des Themas:

Zum Thema tritt in Takt 9 dieser Kontrapunkt:

Dieser Kontrapunkt bildet den musikalischen Stoff für das Zwischenspiel Takt 25—29. In den Takten 29—49 tritt wieder das Thema auf: Durchführung. Auffällig ist aber, daß es ziemlich weitgehend mit dem erwähnten Motiv kontrapunktiert wird! In Takt 50 wird aus dem Thema dieses zweite Thema gebildet:

In den Takten 50—63 wird dieses Thema verarbeitet, während das ursprüngliche Thema und sein Kontrapunkt nicht erscheinen. Takt 64—73 sind eine Durchführung des ursprünglichen und des von ihm abgeleiteten Themas. Aus der Analyse geht die Dreiteiligkeit der Fuge hervor: Takt 1—49, Thema 1: erster Teil, Schluß auf der Dominante / Takt 50—63, Thema 2: zweiter Teil, Schluß wieder auf der Dominante / Takt 64—73, Thema 1 und 2: dritter Teil, Schluß auf der Tonika. In dieser Vielgliedrigkeit mag die Fuge den mehrteiligen Typ der Norddeutschen Buxtehude oder Bruhns zum Ahnen haben.

die in ihrer Art mehr Ricercar Frobergerscher Prägung sind als monothematische Fuge.

Auch bei Präludium und Fuge in G-dur täuscht der Titel. Es handelt sich hier um die Satzfolge: Preludio (in sich gegliedert: Adagio — Allegro — Adagio) — Fuga — Grave — Aria. Das Adagio des Preludio ist akkordisch gehalten; das nachfolgende Allegro polyphon, imitatorisch; das beschließende Adagio wiederum akkordisch. Die Fuge führt ein Thema regelrecht durch. Von Bedeutung ist der Zusatz der Tempobezeichnung: „un poco vivace". Das nachfolgende Grave erhält sein besonderes Kennzeichen durch den Wechsel von f und p; es ist durchweg homophon, akkordisch. Die abschließende „Aria a 2 Tastature" hat polyphonen, teilweise imitatorischen Charakter. Das geschichtliche Vorbild dieser Satzanlage ist die allerdings hier nicht ganz rein erhaltene Sonata da chiesa, wie sie in der Satzfolge Langsamer Einleitungssatz – Fugiertes Allegro — Langsamer Zwischensatz – Schlußallegro etwa von den Italienern gepflegt wird. Diese viersätzige Grundform ist von suitenhaften und konzertartigen Momenten aufgeweitet. Der Suite entstammt das Preludio, das nach der Art der französischen Ouvertüre aufgebaut ist. Dem Concerto grosso entstammt der Wechsel zwischen f und p, dem im Concerto der Wechsel zwischen Concertino und Tutti entspricht. Wenn das innerste Wesen des Konzerts im „Prinzip der Formung einer Melodielinie aus einander beantwortenden und ergänzenden Gliedern" [38]) besteht, so ist letztlich auch die Aria „a 2 Tastature" konzerthaften Ursprungs.

Ein eigentliches Konzert hat Walther in dem „Monumentum Musicum CONCERTAM / repraesentans" aus dem Jahre 1741 geschaffen. In dem sehr langen Titel fehlt jede Bemerkung, ob hier ein Orgelkonzert vorliegt oder ein Cembalokonzert. In der Musikgeschichte gilt es allgemein als Klavierwerk. Da man aber in der Entstehungszeit des Werkes es mit dem Unterschied zwischen Klavier- und Orgelwerken nicht so ganz genau hielt, wird man es mit demselben Recht als Orgelwerk ansprechen können, mit dem man heute Bachs Triosonaten auf die Orgel überträgt. Zum mindesten läßt die ausdrückliche Vorschrift des Pedalgebrauchs vermuten, daß dieses Concerto wenigstens ein Pedalcembalo zur Ausführung braucht. Das Werk ist fünfsätzig. Es besteht aus: Preludio (in sich gegliedert: Adagio — Allegro) – Largo – Vivace — Aria-Largo — Vivace. Das einleitende Adagio des Preludio ist ganz und gar homophon gehalten. Das sich organisch anschließende Allegro ist fugiert. Das als zweiter Satz folgende Largo ist wiederum ausgesprochen akkordlich-homophoner Artung. Der mit Vivace bezeichnete Satz ist eingeteilt in das von Takt 1—12 reichende Ritornello, die von Takt 12—38 reichende Aria und die von Takt 38—49 reichende Wiederholung des Ritornello. Dann folgt als vierter Satz eine Largo-Aria mit sehr weitgehend imitierendem Charakter. Das Schluß-Vivace ist wiederum fugierter Prägung. In diesem etwas merkwürdigen fünfsätzigen Aufbau – von den Konzerten, die Walther auf die Orgel übertragen hat, zeigt von den uns erhaltenen kein einziges fünfsätzigen Aufbau — zeigt dies Werk den entwicklungsgeschichtlich nachgewiesenen Zu-

sammenhang zwischen Canzon da sonar, Sonata da chiesa und Concerto grosso. Auf die Canzon da sonar ist letztlich die gegensätzliche Vielteiligkeit des Konzerts zurückzuführen, die bei diesem Waltherschen Gebilde mehr in die Erscheinung tritt als bei seinen Zeitgenossen, die schon die auf Viersätzigkeit reduzierte Sonata da chiesa übernehmen und später sogar noch den langsamen Einleitungssatz streichen . Aus der Sonata da chiesa stammt Walthers einleitendes Preludio mit seiner Gliederung Adagio-Allegro (fugiert). Typische Concerto-grosso-Manier ist das Vivace mit dem Ritornello im Concerto grosso für das Tutti bestimmt — und der Aria — dem Concertino des Concerto grosso.

Das Wesentliche der Variationen über den Corellischen Basso continuo besteht in der barocken Manier, nicht das Thema zu variieren, sondern über dem Thema immer wieder neue Kontrapunkte zu finden, sodaß man in erweitertem Sinne von einer Passacaglia größten Ausmaßes sprechen könnte. In dem So-Sein dieser Anlage deckt sich das Werk etwa mit Bachs Goldbergvariationen.

Endlich sind noch 13 Konzerte verschiedener Komponisten, „appropriato all' Organo" von Walther, zu nennen. Ihre genauere Untersuchung scheitert aber an dem Umstand, daß die Vorlagen derselben zum Teil gar nicht aufzufinden, zum Teil in ausländischen Bibliotheken sind. Lediglich die Originale zweier Torelli-Konzerte lassen gewisse andeutende Schlüsse zu [71]). Es handelt sich um Giuseppe Torellis „Concerto con Viol. conc." in c-moll und um seine „Sinfonia" in D-dur; letztere bezeichnet Walther als „Concerto" (a. a. O., Seite 346). Das „appropriato" dieser beiden Werke bezieht sich im Grunde genommen, nur darauf, daß beide Werke um eine Terz nach unten versetzt sind: das c-moll-Konzert erscheint bei Walther in a-moll, die D-dur-Sinfonie in B-dur. Sonst beschränkt sich die ganze Einrichtung dieser beiden Konzerte auf eine ziemlich notengetreue Übertragung der Vorlage auf die Orgel. Und zwar so, daß dann und wann Figuren stimmig gesetzt werden, daß z. B. aus

dieses wird:

Dazu kommen unwesentliche Wiederholungen. Eins muß noch erwähnt werden: im letzten Satz der Violinkonzert-Übertragung geht Walther etwas freier mit der Vorlage um, wenn er aus diesem Original:

durch Figuration diesen Baß entwickelt:

Im Wesentlichen kann man sich aber auf die Feststellung beschränken, daß von „Bearbeitung“ kaum die Rede sein kann, sondern daß es sich um eine verhältnismäßig notengetreue Übertragung handelt.

Aus den im ersten Teil öfters erwähnten Briefen Walthers an Bokemeyer kann man entnehmen, daß sich von Walthers nichtchoralem Werk nur ein Bruchteil erhalten hat, eben die Werke, die gerade besprochen worden sind. Das ist insofern bedauerlich, als man nach diesen wenigen Proben von dem freien Schöpfer Walther nur ein sehr, sehr unvollkommenes Bild, eigentlich nur die Andeutung eines Bildes bekommt. Alle Versuche, die in den Briefen genannten Stücke zu finden, schlugen fehl. So seien sie wenigstens genannt. Am 6. August 1729 schickt Walther an Bokemeyer laut Brief ein „Kling-Stück“ und „einige meiner nach hiesiger Landes-Art, neml. kurtz eingerichtete Clavier-Stücke“; am 6. Februar 1730 von „einiger clavier- . . . Arbeit“. Aus demselben Briefe geht hervor, daß Walther an Bokemeyer ein Konzert geschickt hat. Aber was für eines? Die Briefstelle lautet: „Bey der execution des Concerts will bitten, aus concertirenden Violinen, die Violini ripieni, nach Maßgebung des Basses ripieno, heraus zu ziehen, um beßern effects willen“ [59]). Handelt es sich vielleicht um Concerto grosso?

Die Vokalwerke

Walthers, die zur Zeit der Abfassung des Lebensabrisses für Matthesons oben erwähntes Buch 92 „Vocal- . . . Stücke“ betrugen, sind bis auf einen wertlosen Rest verloren gegangen. Zwar schreibt Walther auch später immer wieder an Bokemeyer, daß er ihm irgend welche Singstücke schicke, aber auch davon ist nichts mehr erhalten. Heute befinden sich noch in der Berliner Staatsbibliothek zwei Sopranstimmen, und zwar der „Cantus 2 à 5 Voc.“ „Öffnet die Thüre“ und der völlig unbezeichnete Sopran des Stückes „Güldener Friede uns wohl ergetzet“. Außerdem findet sich dort noch ein vierstimmiges „Kyrie, Christe, Kyrie eleison über: Wo Gott zum Hauß nicht giebt seine Gunst“ mit „B. C.“, Generalbaß. Eine Übersichtsskizze des Werkes wird zeigen, wie es einzuschätzen ist. Es hat folgenden Aufbau:

	1. Teil	2. Teil
1. Sopran	A B - C E	a - - - b - - - c - - - e - -
2. Sopran	a - - - - b - - - - γ e - - -	a - - b - - γ - - e - - -
Alt	α - - - β - - b δ e -	α - β - c - e -
Tenor	a - a b - - ε e - -	A B C E

Das ist die vokale Form der Hochblüte protestantisch-kirchlicher Vokalkunst, wie sie etwa zu finden ist in den „Newen Deutschen Geistlichen Gesängen . . . Gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhaw 1544“. Daß die aus der Scheidt-Steigleder-Pachelbel-Richtung kommende Choralbearbeitung damit wesentlich

verwandt ist, braucht wohl nach dieser bildlichen Skizze nicht mehr besonders betont zu werden. Eine weitere Briefstelle gibt an, daß Walther für seine Vokalwerke unterstützende Begleitung von Instrumenten haben wollte: „. . . wenn sie mit Stimmen und Instrumenten starck besetzt werden, auch eine Oboe den Discant accompagnirt, einen wie mich düncket nicht unebnen und vielleicht beßern effect . . .“ [60]).

Die Suche nach den verloren gegangenen Werken ergab nichts Neues. Erschwert und gewiß auch für die Zukunft unmöglich gemacht wird sie dadurch, daß Walther nach eigenem Zeugnis oft auf seine Werke nicht seinen Namen geschrieben hat. Er schreibt zu dieser Frage an Bokemeyer: „Ich habe mit Fleiß meinen Nahmen nicht drauf setzen wollen, weil aus Erfahrung inne worden bin, daß man öfters die Sache nach der Person, und nicht diese nach jener (wie es doch billig seyn solte) zu schätzen pfleget. Als einstens ein Stück von einem berühmten Concert-Meister aufs Tapet kam, wurde nach dem Verfertiger gefraget, und nach geschehener Beantwortung, musten die Stimmen wiederum, ohne es zu machen, gesammlet und weggethan werden. Dieses also wißend, habe ehemals meine geringe Arbeit für des Hrn. Capellmeister Telemanns, und dieses seine Arbeit für eines andern Composition ausgegeben, nur um zu erfahren: ob meine Anmerckung eintreffen werde? da es denn geschahe, daß meine Composition . . . applaudiret und die rechte Comp. wohlgedachten sehr berühmten Mannes nicht geachtet wurde. Es trifft also wohl recht ein: Mundus regitur opinionibus“ [61]). Doch seien auch hier wenigstens die aus den Briefen zu ermittelnden Titel mitgeteilt. Es handelt sich um folgende Werke:

1. Ich hebe meine Augen auf;
2. Resonate jubila;
3. Lobsinget, ihr Christen;
4. Kyrie eleison;
5. eine Reihe Kanons;
6. „3 Kyrie nebst einem Pfingst- . . . Stück“;
7. „6 Kirchen-Stücke, davon die 3 erstern auf Advent und Weynachten gerichtet . . .“;
8. „Wir haben Lust, außer dem Leibe zu wallen . . .“;
9. Kyrie über: Aus tiefer Not schrei ich zu Dir;
10. Kyrie;
11. „Gott fähret auf mit Jauchzen“;
12. „Veni Sancte Spiritus“;
13. „Es war ein reicher Mann“;
14. „Es ist das Heil uns kommen her“;
15. „Jauchzet, die ihr Künste liebt“;
16. „Jedermann sey unterthan der Obrigkeit“;
17. „Cantate á 4 voci e stromenti“.

Die theoretischen Schriften

hat H. Gehrmann mit aller Ausführlichkeit in der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“ 1891 besprochen. Seinen Darlegungen ist nichts Wesentliches hinzuzufügen, sodaß sich ein Eingehen auf die Arbeit erübrigt.

erfordert eine Sonderarbeit. Hier sei nur darauf hingewiesen, wie es zustande kam. In der Einleitung des Lexikons[62]) gibt Walther selbst folgende Auskunft: „Mr. Brossard, ein Frantzose, ist, meines Wissens der eintzge, dem nachhero beliebet, dergleichen (gemeint ist: ein Lexikon Musicum) in seiner Sprache zu sammeln und herauszugeben; weil er aber nur die bloßen Nahmen der Musicorum theoreticorum (deren über 900 sind) hingesetzet, ohne zu melden, wer sie gewesen und was sie geschrieben: so hat dieses eine Begierde in mir erwecket, dasjenige, so noch fehlet, zu eigener Nachricht und Ergetzlichkeit . . . aufzusuchen, und, so viel als möglich seyn wollen, beyzufügen . . ." Dieses „Aufsuchen" ging auf sehr verschiedenen Wegen vonstatten. Walther schreibt gelegentlich, daß ihm „die hiesige Hochfürstliche Bibliothec" gute Dienste geleistet habe. Dazu kommen Kataloge, aus denen er die Werke einzelner Männer ersehen konnte. Er nennt: Paul Parstorffer, Roger, „Mr. Cene", Johann Christian Böhm, Johann Christoph Schmidt, Johann Christoph Richter, Johann David Heinichen, Franz Xaver Murschhauser und so fort. Schließlich hat er an eine große Reihe seiner Zeitgenossen geschrieben und sie um Auskunft über das Nötige gebeten. Der Brief an Bokemeyer ist noch erhalten. Er lautet:

„Hoch-WohlEdler, Großachtbarer u.
Wohlgelahrter,
Insonders Hochgeehrtester Herr,

Ew. Hoch-WohlEdl. wollen gütigst erlauben, daß als ein unbekannter mir die Ehre nehme, Ihnen mit gegenwärtigen Zeilen ergebenst aufzuwarten. Sie werden aus beykommenden geringen Scripto, als dem Anfange eines musicalischen Lexici, und der Probe der künfftighin G. G. zu edirenden Buchstaben, meine intention völlig ersehen; nachdem nun der Buchstab C von 15 ¼ geschriebenen Bogen zum Druck parat liegt; ich aber, unter andern, auch von Dero geehrtester Person mehrere Lebens-Umstände, als bereits in des Hrn. Capell-Meister Mattheſons Critica Musica angeführet worden sind, gerne haben und der musicalischen Welt mitteilen möchte; als will hierdurch, und bey dieser mir gantz unverhofft aufgestoßenen Gelegenheit (welche erst nach 14 Tagen oder 3 Wochen retourniren wird) Ew. Hoch-WohlEdl. summarisches Vitae curriculum gehorsamst ausbitten, um solches mit Dero Genehmhaltung, an gehörigen Ort einrücken zu können, mit dem Anhange: Ew. Hoch-WohlEdl. wollen nurgedachter Gefälligkeit noch diese ohnbeschwer beyfügen, und, nach anderer Gönner Exempel, zu diesen bereits gedruckten Bogen Liebhaber und Käuffer Ihres Orts gütigst procuriren, durch zurückgehende Gelegenheit die Anzahl derselben mir wißen laßen . . .

Sonsten wünsche auch, bloß aus Liebe zur Music, und das Andencken berühmt gewesener Musicorum bey den Nachkommen, so wie möglich zu erhalten, aus denen in der Hochfürstl. Bibliothec bey Ihnen verwahrlich aufbehaltenen gedruckten musicalischen Wercken die nöthigsten Umstände als (1. der Auctorum völligen Nahmen, (2. deren Vaterland, (3. Function. (4. den Titel, (5. den Ort, (6. das Jahr, und was sonsten die Präfationes u. Dedicationes merckwürdig angeben möchten, zu überkommen . . .

Unter hochgeneigter Willfahrung . . .

Weimar d. 8. Martii, 1729.

J. G. Walther."

Wie schon erwähnt, hat Bokemeyer Walther nicht nur seine eigenen, sondern auch manch andere Lebensumstände mitgeteilt. Bokemeyer vermittelte ihm außerdem eine Reihe von Nachrichten aus der Wolfenbütteler Bibliothek. Er scheint auch eine Bekanntschaft — wenn man so sagen darf: Briefbekanntschaft — zwischen dem Wolfenbütteler Bibliothekar Lauterbach und Walther gefördert zu haben; wenigstens lassen Grüße an Lauterbach, die sich gelegentlich in Briefen an Bokemeyer finden, das vermuten. Allerdings sind die Antworten auf solch Briefe wie den vorliegenden nicht immer so ausgefallen, wie Walther sich das dachte. Auch darüber finden sich manche Klagen in Briefen. Sie klären dann etwaige „Dürftigkeit" und Kürze mancher Abschnitte. (Siehe dazu auch Seite 9.)

Dritter Abschnitt:

Zusammenfassung und Versuch einer geschichtlichen Einordnung.

Walthers Orgelwerke umfassen, zunächst einmal in rein formaler Hinsicht, den Formenreichtum der ganzen Geschichte deutscher Orgelmusik. Das gilt sowohl für seine choralen, wie für seine freien Orgelwerke.

Für die letzteren kann man das nur verhältnismäßig mangelhaft aus den wenigen erhaltenen Werken nachweisen. Aber es ist betont worden, daß eine Reihe von Präludien und Fugen ihr geschichtliches Urbild in dem mitteldeutschen Traditionskreis zu suchen haben. Norddeutscher, mehr ricercarhafter Prägung ist nur ein einziges überliefertes Werk: Toccata und Fuge in C-dur. Das Concerto weist deutlich die geschichtlichen Wurzeln der zeitgenössischen Konzertform von ihren ersten Anfängen auf. Es nimmt aus der Urform, der Canzon da sonar, die Vielteiligkeit in stärkerem Maße als die zeitgenössischen Werke gleichen Namens. Es nimmt aus einer davon abgeleiteten Form, der Sonata da chiesa, den Einleitungssatz und den imitatorischen Charakter der schnellen Sätze. Es verleugnet aber trotzdem nicht die typischen Merkmale des damaligen Concerto grosso: den Wechsel zwischen Concertino und Tutti. Sein besonderer Wert liegt darin, daß es die Konzertform auf die Orgel (bzw. das Pedalcembalo) überträgt und in diesem Wollen weitgehend verwandt ist mit Bachs „Concert nach Italiänischem Gusto". Als Waltherisches Eigengewächs ist dann wohl Präludium, Fuge, Grave e Aria in G-dur anzusehen. Hier liegt der Versuch vor, die Sonata da chiesa — aufgeweitet durch die einleitende französische Ouvertüre — auf die Orgel zu übertragen. Aus diesen ganz wenigen Proben läßt sich die musikgeschichtliche Stellung Walthers bezüglich der freien Orgelkomposition oder auch nur seine Stellung zu den Zeitgenossen wie Bach, Händel, Telemann, Mattheson und so weiter natürlich nicht festlegen. Dazu ist die Überlieferung zu lückenhaft!

Anders ist es mit dem Choralwerk. Hier umspannt der Formenschatz nachweislich die ganze Geschichte deutscher Choralbearbeitung. Aus der ersten Hoch-Zeit choraler Bearbeitungskunst, aus dem Kreise Scheidt, hat Walther in sehr weitgehendem Maße die Forderung, „puré & absque ullo colore" zu schreiben, übernommen. Er geht hierin gelegentlich sogar weiter als die „Enkel-

kunst" der von Scheidt abhängigen Mitteldeutschen, indem er auch dann mit choralgezeugten Motiven kontrapunktiert, wenn der Cantus firmus eintritt, ein bei den Mitteldeutschen ungebräuchliches Verfahren. Von Scheidt übernimmt er den Gegenstimmenkanon und die mit wirklichem gestalterischen Können angewandte Kunst des „in contrapuncto duplici". Ausgesprochene „Enkelkunst" ohne Scheidts strengere „puristische" Haltung des Pachelbel-Kreises pflegt Walther in der Choralfuge, die — wie nachgewiesen — als Rest der Scheidtschen Choralfantasie zu gelten hat. In einem Falle — „Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht" — durchbricht er diese Form durch Hereinnahme norddeutscher Gegenstimmentechnik, durch die Verwendung eines festbleibenden, frei erfundenen kontrapunktischen Motivs. Es ist darauf hingewiesen worden, daß das Buxtehudeschen Ursprungs ist und für keinen Geringeren als Bach eine so große Rolle gespielt hat. Walther versucht hier also — ob als erster oder im Gefolge Bachs, soll und kann nicht erörtert werden — Synthese zwischen mitteldeutscher und norddeutscher Tradition. Walther bringt auch die Scheidtsche Fantasieform. Doch ist auch in ihr einerseits wieder norddeutsches Gut: in der Einführung des Taktwechsels, andererseits nicht der reine Scheidttypus erhalten: Verkürzung einer Zeilenbearbeitung auf geringtaktiges, homophones Erklingen. In einem zweiten Fall — „Herzlich lieb hab ich Dich, o Herr" — liegt Aufweitung nach norddeutscher Traditionsseite hin vor. Walther entlehnt der Scheidt-Überlieferung nur das formale Gerüst der Fantasie. Kontrapunktiert wird mit klavierpartitenhaften Gegenstimmen. Außerdem liegt norddeutscher Taktwechsel und gelegentliche norddeutsche Kolorierung der Weise vor. Von Scheidt geht auch die variationsmäßige Bearbeitung des Chorals aus. Direkt Scheidtscher Prägung ist die seiner liturgischen Choralvariation sehr nahestehende Partita „Ach Gott und Herr". Von da aus geht es zur typischen Variation deutscher Gemeindelieder — kurz deutsche Choralvariation genannt — in „Allein Gott in der Höh sei Ehr", die ihre geschichtliche Wurzel bei Scheidt und Steigleder hat. Schließlich erfreut sich auch die aus der Scheidt-Pachelbel-Entwicklung kommende Choralbegleitung bei Walther einiger Beliebtheit. Über die Norddeutschen erhält Walther die kontrapunktischen, nicht-weisengezeugten Formeln aus der weltlichen Klavierpartite, wobei er allerdings auch wieder Synthese-Versuche macht, indem er gelegentlich über die norddeutschen Formeln weiter zurück geht auf frühvirginalistische Elemente. Ausgesprochen norddeutscher Prägung sind die Verzierungsmanieren. Ebenso ist der Ursprung des Echos im Buxtehude-Tunder-Böhm Kreis zu suchen. Über Böhm kommt Walther sicher auch zu dem letzten Endes dem Concerto grosso entlehnten Ritornell. Synthese zwischen norddeutscher und mitteldeutscher Haltung ist versucht in der Kolorierung weisengezeugter Gegenstimmen. Norddeutscher Tradition entstammt auch die klavierpartitenhafte Choralvariation mit einheitlichem Satzablauf und Weisenkolorierung. Auch in der Partitenkomposition wird Synthese versucht: „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" weist sowohl Merkmale des Scheidt-Steigleder-Typus wie auch des Buxtehude-Böhm-Typus auf. Endlich findet sich in Walthers choralem Werk auch die Form, die später Bach zu einer

nicht wieder erreichten Geschlossenheit verdichtet hat: der Orgelchoral mit frei erfundenen Gegenstimmen ausdeutenden Charakters.

So darf also festgestellt werden: in Walthers Werk treffen sich beide Überlieferungen. Und zwar findet sich nicht nur das Nebeneinander überkommener Formen, sondern auch ihre Zusammenfassung. Vorwiegend ist Walthers Haltung aber vom Scheidt-Pachelbel-Kreis bestimmt: die grundsätzlich imitatorische Anlage bleibt in den Choralbearbeitungen erhalten, wenn auch dann und wann norddeutsche, mehr monodische Elemente eingefügt werden. Das Bestreben, „den Orgelstil immer wieder neu zu beleben durch Zuführung von Elementen aus der benachbarten Sphäre des jeweils modernen weltlichen Musizierens“ [63]), herrscht nicht vor. Wenn dies „nicht verkennende Merkmale hanseatischer Orgelkunst“ [63]) sind, so übernimmt Walther aus dieser Art der Orgelbearbeitung nur die Bausteine, die ihm wesentlich sind. Immer aber bleibt die Scheidt-Pachelbelsche Grundhaltung das Ausschlaggebende: der Choral — verziert oder nicht — ist das Maß des musikalischen Geschehens. In der Stimmigkeit herrscht imitative Anlage vor. Monodisierung, die mit und nach Bach die überlieferten Formen bis zur Auflösung durchdrungen hat — nur einen Namen statt einer hier unmöglichen geschichtlichen Beweisführung: J. C. H. Rinck! — ist bei Walther verhältnismäßig selten. Im ausgesprochenen Orgelchoral macht er also keine Zugeständnisse an die zeitgenössischen Strebungen, sondern pflegt die, allerdings verkleinerten, Formen der Hoch-Zeit des Orgelchorals.

Wenn am Eingang des Abschnitts „Walther's Werk“ von den Verspannungen gesprochen wurde, daß Kirchenmusik ihren besonderen Charakter daher bekommt, daß sie im Wesentlichen von den Begriffen Musik und Kirche bestimmt wird, dann sei auch kurz eine geistesgeschichtliche Einordnung versucht. Die kirchengeschichtlich-geistesgeschichtliche Dominante der Bachzeit soll in dem „Kontrast zwischen Offenbarung und Deutung“ [64]), musikalisch sich äußernd in der Spannung zwischen „Choral und selbständig-liedhaftem, anscheinend unbezogenem, in Wirklichkeit aber interpretativ gemeintem Gegenstimmkomplex“ [64]), bestehen. Von da her ist Walthers Haltung eindeutig festzulegen. Die nachdrückliche Betonung des „geoffenbarten Wortes, das im Choral ja nur in einer Umformung, nicht in wesentlicher Veränderung erscheint“ [64]), ist ein kirchengeschichtliches Kennzeichen der Orthodoxie, die — trotz des längst erfolgten Todes ihrer Führer — zu einem hohen Teil immer noch das Gesicht kirchlichen Lebens mitgestaltete. Die andere Seite wurde vom Pietismus mit seiner „gefühlsbetonten Bezogenheit des Ich auf dieses Wort“ [64]) bestimmt. Bei solchem Sachverhalt zeigt sich die „musikalische Orthodoxie“ darin, daß das durch den Choral, das „metamorphosierte Bibelwort“ geoffenbarte, aber nicht gedeutete Wort im Mittelpunkt steht. „In dieser rein ‚notativen‘ oder doch zumindest formalen Art der Beziehungen zwischen Choral-Cantus-firmus und Gegenstimmen offenbart sich das musikalische Symbol eines inhaltsblinden, schriftgläubigen Gehorsams gegen das göttliche Wort, der das Frömmigkeitsideal der lutherischen Orthodoxie bildet“ [65]). Die „Inhaltsblindheit“ und „Schriftgläu

bigkeit" der musikalischen Orthodoxie findet ferner ihren Ausdruck darin, daß der Choral sowohl in der weisengebundenen Gegenstimmentechnik wie auch in ausgesprochener Cantus-firmus-Führung sehr selten koloriert wird. Kolorierung aber ist gerade ein typisches Kennzeichen des „musikalischen" Pietismus, der eine „gefühlsbetonte Bezogenheit des Ich auf das Wort" so ausdrückt: „Das Hauptbestreben der Nordländer geht nämlich dahin, die Choralmelodie in ihren Bearbeitungen nicht quasi als toten Buchstaben zu begreifen und dementsprechend ohne jede subjektive Zutat von Verzierungen rein darzustellen, wie es Scheidt getan hatte, sondern sie — im Sinne einer persönlich-mystischen Erfassung des Bibelworts — in Koloraturen einzuhüllen und dadurch ‚lebendig' werden zu lassen" [66]). In diesem Sinne ist auch die norddeutsche Echoverwendung zu verstehen: „. . . wohl das Symbol liebreicher Gespräche der Seele mit Christo . . ." [67]). So kann man musikalische Orthodoxie und Pietismus ungefähr auf Mitteldeutschland (Thüringen) und Norddeutschland lokalisieren. Walthers geistesgeschichtliche Haltung ist dann ziemlich eindeutig: Zusammenfassungsversuch beider Haltungen. Denn: durch Verwurzelung in „der Cantus-firmus-Symbolik" [68]) tragen seine Bearbeitungen „geradezu dogmatische Züge" [68]) einerseits, andererseits bringen sie durch Kolorierung und Verwendung des Echos persönliche Deutung. Solche Zusammenfassungsversuche werden deutlich greifbar in den Bearbeitungen, die die Weise gleichzeitig nach der Art der musikalischen Orthodoxie unkoloriert und nach der Art des musikalischen Pietismus koloriert verwenden: „Ach schönster Jesu, mein Verlangen" oder „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend"! Ein weiterer Beleg für diesen Zusammenfassungsversuch ist die Partita „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich", die gleichzeitig pietistische Erbauungszüge der klavierpartitenhaften Choralvariation und orthodoxe Gebundenheit an die Weise miteinander verbindet.

So ist auch die geistesgeschichtliche Stellung, die Walther zugewiesen werden muß, bestimmt von dem Zusammentreffen zweier Strömungen: der Orthodoxie und des Pietismus. Auch hier ist aber die mitteldeutsche, „orthodoxe" Haltung im Vordergrunde, wenn Walther den nichtmonodischen Typ des Scheidt-Pachelbel-Kreises der „pietistischen" Buxtehude-Tunder-Böhm-Richtung vorzieht. Ein schöner Beleg dafür, daß die Kräfte, die einer Verwachsenheit mit Geschlecht und Landschaft entstammen, die stärkeren sind!

Ein kurzes, andeutendes Wort zu dem geschichtlichen Verhältnis Walthers zu Bach: wenn man an das Freundschaftverhältnis der beiden Männer denkt, so liegt eine Gegenüberstellung ihrer Leistungen nahe. Vielleicht darf man das sagen: Walther, dessen gesamtes Schaffen als gebrauchsbestimmte Werkarbeit zu gelten hat, kann für Bach — besonders in der gemeinsamen Weimarer Zeit — derjenige gewesen sein, der ihm eine Reihe von Anregungen vermittelte, Anregungen, die Bach dann in der völligen Zusammenfassung, in der einmaligen Synthese der lebendigen Traditionen vollzog. Und zwar im „Orgelbüchlein", das bekanntlich in dieser Weimarer Zeit entstanden sein soll!

Vierter Abschnitt:

Literatur und Quellen.

Literatur:

Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, Stuttgart 1923.
Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Berlin 1930.
Robert Haas, Musik des Barock, Potsdam 1929.
August Gottfried Ritter, Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884.
Fritz Dietrich, Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert, Kassel 1932.
Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931.

Quellen für die Anmerkungen:

1) Nach Josef Nadler, Literatur der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1923.
2) H. W. Engel, J. G. Walthers Leben und Werke, Diss., Leipzig 1904; diese Arbeit war von vornherein zur Bedeutungslosigkeit verurteilt, weil dem Verfasser Walthers Werke nicht zur Verfügung standen.
3) „Grundlage einer Ehrenpforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Zum ferneren Ausbau angegeben von Mattheson, Hamburg 1740". Neudruck von Max Schneider, Berlin 1910.
4) Für Klarlegung dieser Verwandtschaftsverhältnisse und die nachfolgende Tafel, deren Abdruck mir ausdrücklich gestattet wurde, bin ich Herrn Oberlehrer i. R. H. Lämmerhirt-Leipzig zu größtem Dank verpflichtet.
5) Laut den Akten der Stadtkirche, von denen mir Herr Stadtkirchner Möller-Weimar freundlicherweise einen Auszug besorgte.
6) Der gütigen Vermittlung von Herrn Professor Dr. J. Wolf-Berlin verdanke ich es, daß mir eine Reihe bisher unbekannter oder doch unbeachteter Walther-Briefe aus der Berliner Staatsbibliothek zur Verfügung gestellt wurden, auf Grund deren ich hier ein anderes Bild zeichnen konnte als Seiffert (vgl. Nr. 18).
7) Aus Walthers Autobiographie bei Mattheson; siehe unter 3.
8) Aus dem sehr wichtigen Brief vom 3. Oktober 1729, in dem Walther sein Leben weit ausführlicher beschreibt als bei Mattheson.
9) Näheres über Leich war nicht zu erfahren.
10) E. A. Wette, Historische Nachrichten von der berühmten Residenz-Stadt Weimar, Weimar 1737.
11) Brief vom 6. 8. 1729.

12) Bei den unter 6) aufgeführten Briefen.
13) Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1921, I, S. 387.
14) Spitta, a. a. O., I, Seite 381—389.
15) Brief vom 30. Juli 1738.
16) Brief vom 4. April 1729.
17) Zwei Briefe vom 6. August 1729.
18) Max Seiffert, Einleitung zu DDT. 26/27, Seite XIII.
19) Brief vom 6. Februar 1730.
20) Nach Seiffert, a. a. O., Seite XIII ff.
21) Brief vom 1. August 1737.
22) Seiffert, a. a. O., Seite XV.
23) Seifferts Vermutung „ca. 1745", a. a. O., S. 229, läßt sich also auf 1741 festlegen.
24) Seiffert, a. a. O., S. XV.
25) Laut den Kirchenakten; vgl. 5.
26) Vgl. Seiffert, a. a. O., S. X.
27) Brief vom 25. I. 1740.
28) Brief vom 13. III. 1731.
29) Für diese Mitteilung bin ich Herrn Bibliothekar Professor van den Borren vom Brüsseler Konservatorium zu Dank verpflichtet.
30) Vgl. Ernst Ziller, J. H. Buttstädt, Diss., Halle 1934; S. 56 f.
31) In der Neuausgabe von Seiffert in den DDT. 1, Seite 155.
32) Dietrich, a. a. O., S. 62.
33) Allerdings läßt auch der merkwürdige innere Zusammenhang zwischen den einzelnen Zeilen aufhorchen!
34) Fritz Dietrich, J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln. Bachjahrbuch 1929; Seite 6.
35) Dietrich, GdO. (Abk. für „Geschichte des Orgelchorals im 17. Jh."), S. 82.
36) Dietrich, GdO., S. 46.
37) Vgl. zu den folgenden Ausführungen Dietrich, GdO., S. 46 f.
38) So Ph. Spitta.
39) Dietrich, GdO., S. 54 f.
40) Dietrich, Bjb., 1929, S. 31.
41) Dietrich, Bjb., 1929, S. 3.
42) Bei Blume, a. a. O.
43) Dietrich, GdO., S. 78.
44) Vgl. dazu Dietrich, Bjb., 1929, S. 32 ff.
45) Vgl. dazu Dietrich, GdO., S. 35 ff.
46) Dietrich, GdO., S. 77.
47) Dietrich, GdO., S. 36.
48) Dietrich, GdO., S. 20.
49) Dietrich, GdO., S. 35.
50) Dietrich, Bjb., S. 48.
51) Neuausgabe von Dr. R. Baum in „Weihnachtsmusik für Klavier", Kassel 1934.
52) Dietrich, GdO., S. 44.
53) Seiffert, a. a. O., S. IX.
54) Seiffert, a. a. O., S. VIII.
55) Seiffert, a. a. O., S. XX.
56) Dietrich, GdO., S. 23 ff.
57) Dietrich, GdO., S. 25.
58) Hermann Abert, Musiklexikon 1927, S. 245 f.
59) Brief vom 6. Februar 1730.
60) Brief vom 4. April 1729.
61) Brief vom 6. Februar 1730.
62) Seiffert, a. a. O., S. XI.
63) Dietrich, GdO., S. 81.

64) Blume, a. a. O., S. 139.
65) Dietrich, Bjb., S. 31.
66) Dietrich, Bjb., S. 3.
67) Dietrich, Bjb., S. 3.
68) Dietrich, GdO., S. 82; hier so formuliert für die mitteldeutsche Tradition.
69) Dietrich, Bjb., S. 89.
70) Dietrich, Bjb., S. 89.
71) Die beiden Handschriften stellte mir die Dresdner Staatsbibliothek in besonders entgegenkommender Weise für die häusliche Arbeit zur Verfügung. Für dieses vorbildliche Verhalten sei ihr an dieser Stelle herzlichst gedankt!
72) Johann Pachelbel, Ausgewählte Orgelwerke; für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Karl Matthaei; Kassel 1934; Band III, Seite 97 im „Inhaltsverzeichnis und Quellennachweis".

Lebenslauf.

Am 21. März 1910 wurde ich in Gilgenburg in Ostpreußen, Kreis Osterode, als Sohn des Kaufmanns Otto Brodde und seiner Ehefrau Käthe geb. Pickert geboren. Die Volksschule besuchte ich im Sommer in Bladiau in Ostpreußen, Kreis Heiligenbeil, im Winter in Dortmund. An der Oberrealschule in Dortmund erlangte ich im Jahre 1929 das Zeugnis der Reife, trieb anschließend ein Semester lang am Dortmunder Städtischen Konservatorium intensivere Musikstudien und studierte dann an der Universität Münster. Musikwissenschaft hörte ich bei den Herren Professor Dr. Fellerer und Professor Dr. Korte, evangelische Religionslehre bei den Herren Professor D. Grützmacher, Professor D. Schmitz und Professor D. Bauer und Germanistik bei den Herren Professor Dr. Schwietering und Professor Dr. Günther Müller. Am 17. 4. 35 bestand ich in Münster die mündliche Doktorprüfung.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit ging von Herrn Professor Dr. Korte aus, dem ich für so manchen Hinweis, besonders in methodischer Hinsicht, zu herzlichem und verehrendem Dank verpflichtet bin.